باسيليون بابون مالدونادو

العمارة الإسلامية في الأندلس عمارة القصور

المجلد الرابع الزخارف الجصية / المقربصات / النقوش الكتابية الكوفية



ترجمة: على إبراهيم المنوفى مراجعة: محمد حمزة الحداد

العمارة الإسلامية في الأندلس عمارة القصور (الجلد الرابع)

المركز القومي للثرجمة الشرائد : جابر عصفور

- العدد : 1518
- العمارة الاسلامية في الأندلس (عمارة القصور) (مج الرابع)
 - باسيليون بابون مالدونادو
 - على إبراهيم المنوفي
 - محمد حمزة الحداد
 - الطبعة الأولى 2010

هند ترجمة كتاب؛ Tratado De Arguitectura Hispanomusulmana Por:Basilio Pavón Maldonado Copyright @ Basilio Pavón Maldonado

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٢٥٤٥٣٧٢ - ٢٦٥١٥٣٧٢ فاكس: ٢٥٥٥٥٣٧٢

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

العمارة الإسلامية في الأندلس الزخارف الجصية - القريصات - النقوش الكتابية الكوفية الجلد الرابع

تأليف: باسبليون بايون مالدونادو ترجمة: على إبراهيم المنوفى مراجعة: محمد حمزة الحداد



بطاقم الفهسم إعداد الهيشة العامة لدار الكتب والوشائق القوميية إدارة الشنون الصنية

مالدونادو، باسيليون بابون .

العمارة الإسلامية في الأندلس - عمارة القصور - المجلد الرابع . تأليف: باسبليون بابون مالدونادو؛ ترجمـة: على إبراهيم المنوفي؛ تقديم: محمد حمة الحداد .

ط١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠

۳٤٨ ص ؛ ٢٤ سم .

١ - العمارة الإسلامية في الأندلس.
 أ - المنوفي، على إبراهيم (مترجم).

ب الحداد، محمد حمزة (مقدم).

سرّه (مقدم).

جـ - ألعنوان.

444,4

رقم الإيداع ٢٢٢٦//٣٤٢٢ ٥-- =

الترقيم الدولي 5 - 787 - 479 - 978 - 978 - 1.S.B.N. طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ المربى وتعسريفه بها ، والأفكسار التى تتضمنها هى اجتهسادات أصحابها .. فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

الحتويات

الفصل السابع - الزخارف الجصية التاريخية

ظرة عامةاا
- الزخارف الجصية الملساء
– المبانى المزخرفة
- السبق التاريخي: الشرق والشمال الأفريقي
- الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية (ق ١١، ١٢) 27
– الحمراء
١- الزخارف النباتية
٧- الزخارف الهندسية
٣– النقىش الكتابية
٤ – غيبة الأشكال الحية
ه- المقربصات أو المقربصات
٦- الألوان
٧– عمارة المحاكاة
٨ أعمال الترميم
الزخارف الجصية المدجنة
الزخارف الجصية القوطية وعصر النهضة

رؤية شاملة
إحصاء للزخارف الجصية وأماكنها الجغرافية 85
١– غرناطة العربية والموريسيكية
٢- قرطبة١٥
٣– ألمرية
٤ – ملقة
ه- شریش (قادش)
٦- إشبيلية
٧- جيان
٨- شرق الأندلس بميورقة٨
٩- قشتالة - لامانشا
٠١- وادى الحجارة
١١ – قونقة
١٢– إكستريما دورا
١٣ قشتالة - ليون
١٤ أرغن – نابارّة 79
زخارف جصية في شمال أفريقيا
جرد ودراسة للموضوعات الزخرفية المهمة في الزخارف الجصية
الإسبانية الإسلامية
١- الفترات السابقة: روما والمشرق الإسلامي وسيدراته 86
٢– قصور اسبانية اسلامية. البنية المعمارية للزخارف الحصية

88	٣- زخرفة المعينات			
91	٤- المسننات			
93	٥- اللوحات المستطيلة			
95	٦- الأشرطة ذات العُقد			
96	٧- الزخارف النباتية - السعفات			
النجمية المنحنية الخطوط 100	٨- الأشكال الأسطوانية ذات الأطباق			
ل في بواطن العقود 101	٩- الزخرفة النباتية: الأسلوب المتكامل			
103	١٠ - الأكانتوس والأشرطة والسلاسل			
105	١١ – المحارة المقلوبة			
106	١٢ - عقود ذات الخطاطيف			
106	١٣- عقود ذات أضلاع أو سعفات			
في المصلى الملكي بالسجد الجاميع	١٤– الزخارف الجصية المدجنة			
107	بقرطبة			
لانحناء Peraltado في النوافذ 110	ه ١ - عقود نصف أسطوانية مرتفعة ا			
115	اللوحات والأشكال			
الفصل الثامن – المقربصات				
161	مدخل: حالة العربية			
والأطباق النجمية 167	١- الأسقف ذات زخارف المقربصات			
169	٢– الألوان			
170	(1- 11 1 -			

٤- الصالات المعروفة بأنها صالات المقربصات 70	
أمنول المقرنص	
الأندلس، مهد المقربصات في المغرب الإسلامي	
الأشكال الكلاسيكية كعناصر مساعدة في ميلاد المقريصات في المغرب	
ســالامـى	y
الفلاصة	
قراءة اللوحات التي يتضمنها النص	
ملحق إحصائي	
١ – مدخل، العمارة	
٢- مقربصات	
القباب: القباب المرابطية	
القياب الموحدية	
باليرمو، القبة الملكية وقصر زيزا	
عناقيد (مقرنصات مدلاّة) ومكعبات مقربصات في أقبية خشبية 210	
الأفاريز	
أفاريز ناصرية بالحمراء	
أفاريز في شمال إفريقيا	
أفاريز مدجنة	
شطفات	
- اللمجات والأث كال	



الفصل التاسع النقوش العربية الكوفية

280		- إحصاء أوّلي
295		للوحات والأشكال
329	***************************************	- المراجع

sparif mahmand

start/ matemant

الفصل السابع الزخارف الجصية التاريخية

نظرة عامة:

يتسم تاريخ الزخارف الجصية، أو ثقافة فن الجص بأنه بحر كبير ومتلاطم الأمواج في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط بدءً بروما والعصر الإسلامي، وفي إسبانيا نجد أن الزخارف البحصية الإسلامية كانت متبوعة بالزخارف المدجنة إسبانيا نجد أن الزخارف الجصية الإسلامية كانت متبوعة بالزخارف المدجنة والبلاتيرية والباروك، وأمام هذا التنوع الهائل يصبح تقديم رؤية تاريخية شاملة أمرًا مههاً، أو ما يمكن أن نطلق عليه تقييمًا فنيًا بتركز أساسًا فيما هو إسلامي ومدجن في شبه الجزيرة الأيبيرية، وتتسم إسبانيا بأنها، مع العصس الإسلامي، أصبحت بلا البناء باستخدام الآجر والطابية والسقف الخشبي والتكسية بالزخارف الجصية ومونة الجير وهذا على أساس موروثها وتوجهاتها، وظل الأشار شاط الضوء على كل ما هو عربي أو متأثر به. وما يؤكد على أهمية الزخارف الجصية من المنظور التاريخي لدينا الكم الهائل منها وكذلك الإسهام الشمالي الموسية من المنظور التاريخي لدينا الكم الهائل منها وكذلك الإسهام الشمالي الأويقي الذي يعتبر ملحقًا بهما، ومع الكم هناك التنوع والثراء، ومهما كانت جغرافية هذه الزخارف فإنها تصمل بصمة أسلوبية أو تقنية أو كتابية وذلك لتحديد الفترة عنه الزمنية الذي إليها تُنسب، نظرًا لأنه في أغلب الأموال تمائا هذه القطع دون تاريخ محدد.

ومن حيث المبدأ نقول إن فن الزخارف الجصية هو أحد الجوانب الغنية لدينا الذي لم تحظ باهتمام كبير، والسبب الرئيسي في هذا أن الجص كان ينظر إليه على أنه مادة غير نبيلة مقارنة بالحجر أو الرخام وليس الأمر يتعلق بالصلابة والبقاء فلو تعت المحافظة عليه من الرطوبة الأصبح خالدًا. وهنا أشار أنظونيو ألماجرو إلى أنه إذا

start/ mateman/

ما كانت الرطوبة أو الخلل في البناء تتسبب في إحداث شروخ أو تهدم في البناء، فإن هذه العناصير تزيد من حجم الجص وتكسر بنيته وتجعله يفقد التماسك ثم ينتهى به الأمر للوقوع والسقوط. وهذه الحالة يمكن مشاهدتها - ليس منذ سنوات قليلة - في السراي أو القبة الملكية بقصر شنيل دي غرناطة، حيث نجد حوائطها الذي انفصلت عنها طبقة الحص (طُبُّك) وأخذت تتساقط قطع منها ثم ضاعت ألوانها ماعدا اللون الأزرق. وهنا يجب أن نقول إنه ليس لدينا كتاب يعالج مسألة الزخارف الجصية الفنية الإستانية بشكل منفرد، فقد كتب دسجو لويث دي أريناس (ق ١٧) "الموجز في الخشيب الأبيض أو النجارة" وضمنه العديد من التقنيات النجارية للأسقف الاسلامية أو ذوات الأصول الإسلامية الذي استطاعت المقاومة والبقاء حتى ذلك القرن، لكن لم يحدث الشيء نفسه بالنسبة للجص، غير أنه كُتبَت بضع صفحات بقلم مانويل جومت مورينو وتورس بالباس كمدخل للموضوع، أما بالنسبة للمحتوى الفني للزخارف الحصية فقد كتيت: "الزخرفة الإسلامية في الأنداس؛ الزخرفة الهندسية"، و "الزخرفة الإسلامية في الأنداس: الزخرفة النباتية"، وعكس هذا حدث بالنسبة للزخارف الجصية المدجنة فلدينا الكثير من الدراسات الذي ظهرت خلال السنوات الأخبرة في صورة أبحاث نشرت ضمن "فعاليات الملتقى الدولي حول المدحِّنَّات" وكان مقرها مدينة " تروال، ومنها نبرز إسهامات كل من ماريا إيزابيل ألبارو ثامورا بالنسبة لأرغن، ويدرو خ. لابادي باراديناس بالنسبة لقشتالة وليون.

ولأول مرة نجد أنفسنا مهيئين التأكيد على أن إسبانيا تضم المئات من الآثار أو المباني اتضم المئات من الآثار أو المباني الذي تحتوى على زخارف جصية يمكن تحديدها في قباب وروابط (الرباط) ومساجد ومأذن وقصور ومنازل لعلية القوم وصالات لاجتماعات رجال الدين وكنائس ومعابد يهودية ومصليات أضرحة، وكورس، ومنابر. هذا الجرد الذي لا ينتهي يمكن أن يتم بالزخارف الذي زالت من الوجود بإزالة مبان مسهمة من مدننا ومن البلدات العربية والمدجنة وما تحمل ملامح عصر النهضة، مثلما هو الحال في القصر الأسقفي

Startf mainten

سان خوان دى لابنتنيا دى طليطلة، والقصر الأسقفى فى الكالادى إينارس ركصمن دير سانتا إنجراثيا دى سرقسطة. ضمت شبه جزيرة أيبيريا إسبانيا المبان المجرية والمبان المشيدة بالطابية، والفشب والآجر والبص والجير، وكانت هذه المواد الأخيرة تقوم بدور التكسية المواد الأخرى، وكنا حتى هذه اللطقة نقتقد وجود دراسة جادة ومنهجية الرخارف البحصية فى الحصراء، وهذا يعنى أن معارفنا عن هذه المجموعة الأثرية كانت أو لازالت غير كاملة، أضف إلى ذلك أن الأدب العربي خلال المحصور الزاهية للإسلام يحدثنا عن مدن رائعة وقصور شيدت باستخدام الذهب العصور الزاهية للإسلام يحدثنا عن مدن رائعة وقصور شيدت باستخدام الذهب بعيد إلى البحص وزخارفه، رغم أن من المعروف أن القصور الأموية والعباسية فى بعيد إلى البحص وزخارفه، رغم أن من المعروف أن القصور الأموية والعباسية فى المشرق والقصور فى المغرب الإسلامي - هى اليوم أطلال – كانت مترعة بالزخارف البحصية المونة، وفى هذا المقام نجد الإدريسي وقد وقع فى هذا المحظور – سهواً المحصية قال: إنه خلال القرن الثاني عشر أن قبة محراب المسجد الجامع بقرطبة كانت من الرخام المدهون، بينما برهن المعارى فيلكس إيرنانديث على أن القبة من الجص، من الرخام المدهون، بينما برهن المعارى فيلكس إيرنانديث على أن القبة من الجص، من الجص.

هذه المادة كانت تسمى بالعربية قديمًا "الجص" وهى اليوم "البيس" فى كل من المغرب، وكانت اللفظة القستالية Al-dez هى المصطلح الذى ظهر فى العديد من الوثائق المتعلقة بمبان فى إقليم أرغن، وبالتالى نضيف إلى المصطلحات المستخدمة (veseria-estuqueria) مصطلحًا أخر هو aljeceria، وسوف نتحدث بإيجاز عن السمات العامة التقنية للجص والتي يعرفها أكثر منا الفسالعون فى الأمر من الخبراء والمعماريين والكيماويين والقائمين على أمور الترميم، الجبس هو سلفات الجير المطفى الذى اكتسب اللون الأبيض بصفة عامة، وهو مادة مقاومة وشديدة الليونة لدرجة يسهل معها أن نحدث بها أى خدش باستخدام أظافرنا، لكن المادة قد جفت منها الرطوية باستخدام النار وسرعان ما تكسب صلابة بعد عجنها بالماء، وهي تستخدم الرطوية باستخدام النار وسرعان ما تكسب صلابة بعد عجنها بالماء، وهي تستخدم

في البناء والنحت. هناك صنف من الجص يطلق عليه اللامع والجص الزجاجي في شكل رقائق لامعة، ويتسم بالليونة والصلابة، فعندما نطفته بالماء ثم نعجته بماء الغراء يمكن استخدامه في الدهان والتلميع إضافة إلى استخدامات أخرى، يأتي بعد ذلك الجص الأسود، ويطلق عليه المتخصيصون في البناء الجص الرمادي، وهو مادة شائعة الاستخدام كطبقة أولى السواتر والحوائط، وفوقه توضع طبقة من الجص الطري، كما أنه المادة المفضلة في أعمال البناء. وعودة إلى الجص اللامع espejuelo أو الجص المتبلور)، من خلال وثائق ترجع إلى القرن السادس عشر تتحدث عن الحمراء، نجد حديثًا عن شراء هذا الصنف من الجص بمكيال (يعادل اليوم ٥٥٥٥ لتر) يطلق عليه fanega وكان يجلب من هضبة سانتا باولا ويستخدم في علاج الجص الحائطي. وهناك مصدران مؤكدان يستخرج منهما الجص: سرقسطة حيث نجد حوائط القصور والأسوار الحضرية كانت كلها من الحجر الألباستر، وهو حجر جصى كان يستخدم بشكل أساسي في الحصون الأرغنية مثلما نجده في قلعة أبوب Calatayud، أما المصدر الثاني فهو إلبيرة (غرناطة)، وهذه المحاجر كانت عديدة خلال العصرين الروماني والإسلامي حيث جرى استخدام الجص كمادة مفضلة في الزخارف الأثرية. وبالنسبة للقترة الذي نحن بصدد الحديث عنها (العصر الإسلامي) نجد أن استخدامه بكثرة ابتداء من المسجد الجامع بقرطبة، والذي تم توسعته على يد الحكم الثاني، خلال النصف الثاني من القرن العاشر، رغم أنه كان مستخدمًا في بعض ملحقات الصالون الكبير بمدينة الزهراء نعرف أيضًا أنه كان يدخل مدينة الزهراء، بمعدل يومى، خمسمائة حمولة من الجص إضافة إلى شحنات أخرى من الجير لاستخدامها في التشييد. وفي هذه المدينة الملكية نجد أن المونة الموضوعة بين الكتل الحجرية هي الجص، وفي قترة لاحقة فرضت خلطة الجير والرمل نفسها على الموقف، حيث كانت تستخدم في الوزرات أو التكسيات المدهونة، ومن المعلوم أن الجير - الحجر الجيري، هو عبارة عن كربونات الكالسيوم، وعندما يتم إحراقه يزداد صلابة ومقاومة عن

shart/ makement

الجص، إلا أن هذا الأخير هو أكثر مرونة الأمر الذي يجعله صالحًا لاستخدامه كمادة التشكيل الزخرفي. ومن الواضح أن النشاط الخاص باستخدام الجص قد انعكس على اسماء بعض الأعلام الجغرافية للمدن الإسبانية الإسلامية مثل حالة غرناملة، فقد ورد أنه خلال القرن الخامس عشر كان هناك شارع وحارة "للجص"، إضافة إلى شارع أخر يطلق عليه "قرن الجص"، ومن ألكاثار دى إشبيلية" نجد صحن الجص الذي يعتبر ملحقًا مهمًا من ملاحق الموحدي الذي شيد وزخرف بحيث كان الجص مادة من الموادة من المواد الأساسية، نعرف أيضًا في مرسية بلدة تسمى "Algezares

كان يطلق على كبير الصرفيين في استخدام هذه المادة "عريف البصرور المسطى، ويطلق على كبير الصرفيين في استخدام هذه المادة "عريف البصرور الوسطى، ويطلق عليه اليوم في المخرب "معلمين البصر" أو البروفسور أو العريف الذي يعمل تحت إمرته باقى الفنيين، ومن جانبه نرى ابن صاحب الصالة يميز بين "عريف الجصر" وبين باقى العرفاء، كما يحدثنا أنه عندما تم بناء مبنى في جبل طارق المجصر" وبين باقى العرفاء، كما يحدثنا أنه عندما تم بناء مبنى في جبل طارق أثماء الجملة، وبالنسبة الربط بين الجير والجص نعرف أنه كان قائمًا ابتداء من الفترة السابقة على عصر الأسرات في مصر القديمة، ثم العصر الروماني والعربي المؤرى في المشرق. وإذا ما تحدثنا عن التشييد، قلنا إنه كان من المعتاد أن تغطى الدوائط بطبقة أولى من الجير والرمل الناعم ثم يتم تغطيتها بطبقة رقيقة من الجص وفوقها يتم الرسم بالطلاء المائي باستخدام المسطرة والفرجار، أما الوجه الآخر الجمي في مثل هذه الحالات فيتسم بمسطحاته غير المنتظمة والشقوق العميقة والتموجات والخطوط المتعرجة الذي تساعد على تثبيته بشكل جيد. وكانت الحرائط الحجرية الذي يراد تغطيتها بطبقة من الجص، والجير في أعمال الترميم الذي جرت الحدائة من راء في إشبيلية حيث يستخدم الجص والجير في أعمال الترميم الذي جرت الدائة ما زراه في إشبيلية حيث يستخدم الجص والجير في أعمال الترميم الذي جرت الدائة ما زراه في إشبيلية حيث يستخدم الجص والجير في أعمال الترميم الذي جرت

start/ mateman/

خلال ق ١٢ في مسجد ابن عباس. وكان يطلق عليه - أى الجص - في سرقسطة مسمى البيضاء لأن واجهات المنازل كانت مدهونة بالجير والجص. وهنا نشير أيضاً إلى عدم وضوح الرؤية بشأن المعنى الصقيقي لكلمة Yeso مقارنة به escayola. وهذا أمر نتركه لمعشر المتخصصين في الأمر ومن جانبه كتب تورس بالباس أن الـ escayola عبارة عن تراب الألباستر، بينما يرى آخرون أنها جص عالى الدرجة من حيث الجودة، ويتفق المتخصصون في الجص على أنه يجب الحديث عن لفظة الجص بصيغة الجمع وليس المفرد، وهذا يعنى وجود أصناف من الجص لكل مكوناته، يجب أيضاً أن نفرق بين الجص و estuco فهذا اللفظ يطاق على الجص المبرود بعد أن يكون قد جفّ، ثم إن هناك طريقة فنية للتعامل مع الله estuco من الرخام المجزع.

الزخارف الجصية الملساء:

كان الملوك يكلفون عرفاء الزخارف الجمسية بالقيام بأعمال تتسم بالروعة والجمال وقد ورث ذلك كل من البيزنطيين والعرب عن القدماء، وإذا ما تأملنا قائمة أبرز العرفاء في هذا المجال لوجدنا من أبرزهم العرفاء العرب والمدجنين، ويفضلهم كان هناك ثراء زخرفي غير عادي عم كلاً من إشبيلية وقرطبة وطليطلة وقشتاوليون، كان هناك ثراء زخرفة، حيث الأولى منها لا تخلو من وجود دور بطولة لها، ذلك أن المساحات ملساء ومزخرفة، حيث الأولى منها لا تخلو من وجود دور بطولة لها، ذلك أن المساحات الذي يتم تلميعها جيداً تبوو وكانها رخام وكاننا أمام عملية تكسية سطح الحائط، وكان هذا يعرف في أرغن بمسمى "غسيل" أو "Taharrar" (التمليط)، وفوق هذه الطبقة يمكن وضع أية زخارف بالحفر أو اللحت أو دهان ما يمكن أن يشبه البناء بمداميك الأجر أو الكتل الحجرية، وهذا ما نجده في بعض جدران مدينة الزهراء على شكل كتل حجرية مدرص حصر عطريقة آدية وشناري ذات لون أبيض، ويتم تصديد

Start/ mainting

مواضع المونة باللون الأسود أو اللون الأحمر المائل المرتقالي، وقد استمر هذا التقليد في العديد من الحصون الأموية والموحدية، مع وجود تغيير يحدث أحيانًا في الألوان، حيث نجد البني – الأصفر الكتل الحجرية. هناك العديد من الحصون الذي يطلق عليها "قحوانية" (bermelo، على أساس أن كتلها الحجرية مدهونة بالأحمر، أو أبراج "الفضة" نظرًا لما عليه من لون أبيض، هناك أيضًا أبراج "الذهب" في نبلة، وفي إشبيلية نجد "برج الذهب" الشهير لأن كتله الحجرية مدهونة بالبني على طبقة من المحص تغطى البناء الحقيقي المشيد من الطابية الخرسانية. وعندما كانت تسطع المحمد المناب المحرية مناك أبراج أخرى، مثل الخيرالدا في إشبيلية، مشيدة من الأجر الذي يشكل المادة الأساسية، مغطى مثل الخيرالدا في إشبيلية، مشيدة من الأجر الذي يشكل المادة الأساسية، مغطى بطبقة من الجص مدهونة بأجر (أي دهان) ذي لون أحمر، أما المونة فهي عبارة عن خطوط غائرة وعميقة. ورغم أن حوائط الحمراء تضم حتى أيامنا هذه طبقات من الجص مدهونة باللون الأقحواني نظرًا لطبيعة التراب الذي تم استخدامه في البناء، فإنها كانت بيضاء في الأزمنة الخوالي، بالدهان على شكل كتل حجرية تحمل ذلك اللون أما الفواصل فكانت باللون الأسود، وهذا ما يمكن أن نراه اليوم في الأطلال الكائنة عند بوابة إليرا بغرناطة.

كان هذاك إقبال كبير على تقنية الرسم المُغَرفَت، في إسبانيا وهو نموذج رخرفي المساحات الخارجية حيث البصص والجير هما بطلا الحلية. هناك صنفان من الرسم المغرفت: أولهما، طبقاً لبعض الباحثين، يرتبط بتقنية تسمى agramilado أو الرسم بالحفر الغائر سواء كانت الخطوط الهندسية مستقيمة أو منحنية، وفوقها يوضح اللون الذهبي أو البني أو الأسود، وقد شهدنا هذه التقنية مطبقة في مدينة إلبيرا والجعفرية وقبة الباروديين بمراكش، وبعد ذلك نراها مستمرة في الحوائط الداخلية في المنازل الكبرى الناصريين وبني مرين، ابتداء من ق ١٣، إضافة إلى قصور الحمراء والعديد من الصور طبق الأصل داخل دور العبادة المدجنة الأرغنية، وفي تطيلة، وقد حات هذه من الصور طبق الأصل داخل دور العبادة المدجنة الأرغنية، وفي تطيلة، وقد حات هذه

التقنية - لأسباب اقتصادية - محل الزخارف الجمية المقلوبة أو المنحوبة الذي كانت تتسم بأنها أكثر كلفة. وبمكن أن يحل محل مصطلح agramilado مصطلح آخر هو الزخرفة بالحفر incisa، فالمصطلح الأول مشتق من اسم الآلة الستخدمة في الحفر gramil (المُحَزّ) المكوبة من قطعتين من الخشب إحداهما ثابتة والأخرى متحركة لها أطراف معدنية لترسم في طبقة الجص الشكل الهندسي المراد سواء كان خطوطًا مستقيمة أو ملساء. والاحتمال كبير في سبق قصر الجعفرية في استخدام هذه التقنية بالحفر خلال عصر المرابطين، ويفسر هذا الرّواج الذي كانت عليه التقنية طوال امتداد الفن المدجن في حوض نهر أبري، وعودة إلى الوحدات الزخرفية الحفر باستخدام الفرجار والمثلث أو المحرِّ نقول إنها انتشرت في المرحلة السابقة على استخدام الدهانات في الوزرات أو الأجزاء السفلي لدور العبادة والقصور، مثل الحص في مدينة ألبيرة ومنازل شانكا بألرية، وهي تقنيات جرى تطبيقها أيضنًا على الزخار ف الجمعية المنقوشة (المنحوبة)، وكان يتم تخطيط الشكل عن طريق الحفر ومنه نجد أن الجصاص يستخدم الأزميل buril ويصل بذلك إلى مستويين من الزخرفة أي السحادة الزخرفية الخلفية والزخرفة الذي نجدها في المقدمة. جرى تطبيق الزخرفة بالحفر أيضنًا على الخشب وخاصة دلف الأبواب، ومن الأمثلة على هذا ما نراه في قصير موندراجون في رندة، خلال العصر المتأخر، ولما كانت الرُخرفة بالحفر تتسم برخص ثمنها وقلة الجهد المستخدم فإنها - ملونة - بلغت شَأَّواً كبيرًا خلال القرنين الرابع عشر والضامس عشر، وأصبحت علامة على الزخرفة المدجنة في حالة تدهورها، كما ازدادت شيوعًا خلال القرنين ١٥، ١٦ ودخلت لتشارك في هذا الشيوع الفتحات في الأسبقف Clarabaya القوطية على زمن الملوك الكاثوليك. نعود مرة أخرى إلى تقنية الغرفتة لنقول إنها عبارة عن وضع أشرطة من الجص اليارز على الأحجار الخاصة بالجدران من الخارج، وأحيانًا ما نجد في هذه الأشرطة تعشيق قطع حجارة صغيرة أو غيرها والغرض من هذا دعم الشريط ولأغراض زخرفية أخرى وقد برزت بعض

Startf mainten

أمثلة هذه الزخارف في شمال أفريقيا حيث درسها هـ. تراس، باست، ألاين وكاليه. هذه الفواصل الجصية يمكن أن تشكل تكوينات هندسية مثل اسطوانات متموجة إضافة إلى موضوعات أخرى، وهذا ما نراه على حوائط منازل مهمة في شيقوبية وأريبالو والأسوار البرتغالية. وقد بدأت في الظهور في المبان الإسبانية الإسلامية خلال القرن الثاني عشر في العديد من الأبراج والحوائط الأندلسية والقشتالية. ويلاحظ أن أبرز نموذج من تقنية الغرفتة هو في أبراج باب أغناو بالرباط (العصر الموحدي). انتقلت هذه التقنية الذي يمكن أن نراها أيضًا في آناشيد ألمونسو العاشر الحياش الماشية في وادى آش (غرناطة).

وابتداء من العصر الرومانى كان من المعتاد وجود طبقة رقيقة من الجص فى زخرفة الحجارة المنقوشة وكذلك بالنسبة لتيجان الأعمدة وكان الهدف هو المزيد من الصالابة الذى عليها القطعة العمارية والحيلولة بون تأكلها بسبب الرطوبة ومرور الزمن وخاصة عندما تكون الحجارة جيرية ذات طبيعة هشة. وفوق طبقة البحص كانت توضع الألوان، وقد انتقلت هذه التقنية إلى مدينة الزهراء، كما أننا نلاحظ وجودها على الحوائط الملساء، ذلك أن نوع الحجر فى هذه الحالة هو الحجر الجيرى الذى يتضمن بعض الأحياء المتحجرة . (Soiles كان هذا السبب - وليس غيره - وراء للبالغة فى استخدام الجحس فى المبان الإسلامية سواء كانت من الحجر أو الأجر أو الطابية الخرسانية ومن أمثلة ذلك المسطحات الداخلية فى الخيرالدا، وعلى ما يبدو فإن الآجر المدجن الذى كان أكثر مقاومة وصلابة من العربى لم يكن فى حاجة إلى طبقة من الحص ولون من الخارج على الأقل.

جرى استخدام البص أيضاً في الأرضيات ابتداء من مدينة الزهراء، وظل الأمر كذلك حتى القرن ، ١٦ وهو عبارة عن جص مطبوخ تحت درجة حرارة عالية ومخلوط بالزيت، وفي أرضيات ملساء وممتدة كانت تستخدم أساسًا في الحمامات والأجباب

shart/ makement

حيث كانت الأرضية تدهن أيضًا - مثل الموائط - بالغراء العازلة، وهي لون بتسم بالبقاء لمدد طويلة وآنه عازل لمرور المياه. وكان من المعتاد أنه مع مرور الزمن تُكسي هذه المسطحات بعدة طبقات من الجير والجص. وخلاصة القول بالنسبة للمبان ذات طبقات الحص المساء علينا أن نأخذ في المسببان أن المشهد المعماري العام الإسباني كان أبيض اللون خلال القرون الوسطى وكان ذلك بفضل العرب، فاقليم الأندلس كان أبيض بالجبر وكان الحص أبيض، وكانت المساحد والكنائس المدحنة سضاء اللون وملساء من الداخل، وتحدثنا المسادر العربية بإلحاح عن منازل مهمة وضيعات يطلق عليها مسمى "البيضاء"، وتطلق هذه الصفة كاسم على بلدات وقري، وعندما تحدث الشعراء عن مدينة الزهراء من الخارج، ومن بعيد، يرونها كأنها الظيي - أي الجبال ذات اللون الداكن - تمسك أطرافه بعروس ترتدي الفسيتان الأبيض. كانت قرارات بعض المعماريين في الترميم خاطئة عندما تركوا الآجر مكشوفًا داخل كتائس مدجنة وكذلك بعض المساجد بينما كانت الجدران بيضياء اللون في الأصيل. وقد يقى معبد سانتا ماريا لابلانكا على حاله من البياض، أما في إشبيلية فقد ظل البرج أبيض وهو الكائن بين بوابة مكارينا وبوابة قرطية، ومؤخراً تأكينا من استخدام مونة من الجير المخلوط بالصمغ العربي خاصة في الدهانات الحائطية - الوزرات الإسبانية الإسلامية - بدلاً من الجص، وفوق هذه الطبقة كان يتم إعداد طبقة للحفر وهي كلها خطوات سابقة على الزخرفة النهائية الذي غالبًا ما تكون مدهونة بلون الغراء. ويرجع نجاح المونة من الجسر إلى مقاومتها للرطوية.

المياني المزخرفة:

نعرف أن جومث مورينو صنف المبان، حسب طبقة الجص، إلى مبان مساء ومبان مزخرفة، وهذه الأخيرة هي محط اهتمامنا الأول، إذا اقتصر فيها فن الزخرفة الجصية والجص المنقوش الذي لقي معاملة ظالة في الدراسات الخاصة بتاريخ الفن،

Sturt/ mulimon/

وهنا نجد أن البعض أشار إلى أن الزخرفة الجصية ليست فنًا بمعنى الكلمة بل من الحرف artesanía وبالتالي هو نتاج حرفسن، وهنا نقول أن علينا أن يزيل عن العمارة الاسلامية والمدجنة كل الزخارف الجصية والزخارف بالحفر، وعندما نفعل ذلك نجد أنها فقدت نسية كبيرة من جوهر الفن العربي كأسلوب، ويدون الزغارف الحصية تفقد المبان دعامة مهمة تتعلق بالترتيب التاريخي، فداخل المساجد والكنائس والقصور لو كان بلا زخارف جصية يصبح كأنه الإلياذة أو الأوديسا ولكن بدون أبطال، وتصبح المبان صماء ذات مساحات بدون روح وهيكلاً ليس له صفة، غير أن هذه الرؤية لا تعنى الانتقاص من قدر العمارة العربية المضة أو المدجنة، إذن فإن العرب كانوا يعشيقون الزخارف الحصيبة ويقفون موقفًا وسطًا بين المشاهد وبين الأعمال الزخرفية وكأننا نشهد حوارًا متصلاً للغة جمالية، ويعتبر المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا يطليطلة المبنى الاسباني الفريد الذي تتضيافر وتتناغم فيه العمارة والزخرفة من أحل مقصد جمالي موروث من المبان الموحدية، وخلال إسبانيا العربية والمدجنة نجد أن الزخرفة الحصية تغوص بنا في أعمال التاريخ، كما أن الأرابيسك يضرب بجنوره في أعماق عناهير رُخرفية رومانية قديمة وغربية، وكذلك فلنستية، وفارسية وأموية وعباسية مشرقية وفن عصر الخلافة في قرطية، وعندما تقوم بإطلالة دراسية عميقة على الرُخارف الجمية نستشف كل الأصداء الذي تناغمت بشكل رائع وتقنية فريدة، وتكاد تصل هذه الحيوبة التقنية إلى ما هو غير معهود لدرجة أن القليل من الخبراء يتساءل عما إذا كانت حوائط الحمراء مزخرفة بالرخام. لقد زالت الحدود الفاصلة بين الصجر والجص عند العرب لأنهم استطاعوا أن يرتفعوا بثقافة فن الزخرفة بالجص إلى الدرجة النبيلة الذي بحب أن تكون عليها.

كان ليوپولد وتورس بالباس أحد المتخصصين الذين أولوا الزخارف الجصية مكانة مناسبة، وهو المهندس المعماري الذي تولى أمر ترميم الممراء والحفاظ على الأثر لعدة سنوات، وقبله نجد أن جوهث مورينو يعترف بأن "الجص أصبح في

sturt/ mateman/

المسجد الجامع بقرطبة المادة الزخرفية الأولى، وكان كذلك مادة بناء وكان ذلك من خلال عدة طرائق غير مسبوقة، فكافة الفراغات الذي تسبق المحراب كلها من الجصر (محراب المسجد الجامع بقرطبة)، ولم يطرآ أي تغيير على شكل الحجر الرملي المنحوت والمشيدة به مدينة الزهراء وكانت له مزايا مهمة من حيث الالتماق وغيره الامر الذي كان سببًا في نجاحه وتطوره كنظام زخرفي وكان يتم دهان كل هذه الزخارف بالأحصر والأزرق، ومع صرور الزمن يضاف اللون الأخضر والأصفر أو النهبي. إذن يمكن القول بأن تاريخ البحص في العصر الإسلامي في الأندلس ولد في المسجد الجامع بقرطبة خلال ألقرن العاشر، كما نسجل بعضًا منه في "الصالون الكبير" بمدينة الزهراء الذي شيدت عام ٥٩٨م، ومن المؤكد أن الجص كان يستخدم في هذه المدينة الملكية وذلك لتتويج زخارف أو ترميم ما تعرضت له بعض الكتل الحجرية من بعض التكسير أثناء البناء.

وحديثًا عن زخارفنا الجصية نتسا ما: هل ولدت خلال القرن العاشر من خلال الإلهام أن العدوى من طبقات الجمية نتسا ما: هل ولدت خلال القرن العاشر من خلال الإلهام أن العدوى من طبقات الجمي الذي نجدها في القصور العربية المشرقية؟ هما تساؤلان يستحقان منا إجابة حتى ولو كانت تقريبية، وهنا سوف نقوم بمراجعة النحص الزخرفي من مشرق البحر المتوسط إلى مغربه حتى يصل إلى قصر الحمراء الذي يعتبر حجر الأساس في الزخارف البصية وجماع عدة تأثيرات تلاقت هنا وكانت قريبة أن بعيدة عن بعضها. إن هذه الزخارف الصلبة المليئة بالعناصر الفنية تبدو وكأنها انعكاس اللبذخ والثراء الذي كانت عليه حضارات قديمة، كان الرومان يستخدمون الجمي المنقوش أن المفرع لزخرفة الحوائط الداخلية والأسقف أن القبو ثم يجرى معانه. ولم تكن التقنية المستخدمة تختلف كثيرًا عن تلك الذي عليها الزخارف الجمية الإسلامية بنموذجيها، أي الجمي المنقوش بشكل مباشر، والمفرغ أن المقواب أي الجمي المقوش بشكل مباشر، والمفرغ أن المقواب أي الجمي المقواب وبالنسبة لنقش الجمي الأبيض أن المديد تستخدم في نقشه عندما يكتسب الصلابة الكافية، وكانت هناك أداة من الحديد تستخدم في

shart/ malmon/

النقش ومن هنا أتى اسمها العربى تقش - حديد ، حيث كانت تطلق هذه التسمية فى الجرزائر وتونس. هذه هى نظرية جومث صورينو الرجل الذى يدافع عن النقش على الجحص الصلب، ففوق الطبقة الجمعية كان يجرى وضع الرسم مسبقًا الشكل الهندسى أو النباتى وبعد النقش توضع الألوان. ويرى باحثون أخرون، وعلى رأسهم تورس بالباس، أن الجص كان يتم نقشه وهو لازال طريًا دون أن يجف. غير أنه بقى أن نعرف الطريقة المتبعة لتأخير عملية التصلب السريع الجص. وهنا يقول صلاح الدين بأنه كانت تضاف كمية من الملح إلى عجينة الجص كما كان يفعل ذلك العمال في تونس في ذلك الزمان. وهنا يمكن القول بأن تأخير تصلب الجمل يرجع إلى استخدام ماء الفراء Cola بنسب مختلفة حسب المكان. وفي أيامنا هذه نجد الفندين المغاربة يقومون بنقش الجص عندما يجف، وإذا ما جف بعد مرور عدة أشهر يتم تليينه برش الماء عليه الأمر الذي يساعد على إدخال تعديلات على الزخارف.

وأمام تقنية النقش المباشر نجد تقنية تغريغ البص، والقولبة فقد كانت تقنية اكثر سرعة، وهي عبارة عن لوح مخرم من الغشب أو الفخار والمعدن، يستخدم بالضغط به على طبقة من الجص الطرى ينجم عن ذلك كلاشيه مفرغ أو نيجاتيف كان يطبق على وحدات جصية أخرى كان يتم تثبيتها في الحائط للزخرفة، ومن خلال هذه الممارسة تصبح أمامنا سلسلة من الوحدة الزخرفية في الأفاريز ذات الزخارف الهندسية أو الأطباق النجعية والموضوعات الزخرفية النباتية. إذن كانت هذه التقنية صناعية أو ميكانيكية شائعة الاستخدام في غرناطة القرن الرابع عشر، وقد شهدنا في بعض الزخارف الجصية في مكانها بعض مسامير التثبيت رغم أننا لا نعرف فيما إذا كانت قد وضعت أثناء عمليات الترميم أم لا، كما لوحظ أن الغائر والبارز في الزخارف كان قليلاً إذ لم يتجاوز من لا إلى لا سم، ويالتالي يقل فيها تأثير الظلال والضوء، غير أنه عندما يتم وضع الألوان نجد أنفسنا أمام تأثير طيب لكثافة الألوان وخفتها وخاصة اللون الأحمر في الحواف، وكذلك الأزرق باقي الألوان في التوريقات

والنقوش الكتابية. وهناك وثائق تتعلق بقصير الحمراء خلال القرن السادس عشر تشير إلى القوال المستخدمة على يد المرمِّمين خلال ذلك القرن: مثل حساب الحصول على كميات شمع العسل والغراء، والسمك من أجل الحصول على القار belun، لاعداد قال من الزخارف الجمسية، وكذلك الحصول على الطين الملون لقوال الزخارف الجصية. لكن لا يبدو أن هذه التقنيات قد ولدت من رحم الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية، إذ عثر على قطع من الزخارف الجصية المنقوشة في بلدات رومانية، وهي إما مربعة أو على شكل وردة ترى في أعماقها بقايا لون أزرق أو أحمر أو أبيض أو أسود من أجل إبراز القيمة الفنية للنقش، وكذلك نجد فيها نوعًا من التوازي المُرْضي بين العمق والبروز، وقد عثر على منطقة أثرية رومانية مهمة في هذا المقام في بلدة بيًّا خوبوسا (أليكانتي، ق ٣)، ويوجد بظهر بعض هذه القطع آثار تدل على أنها كانت تضم أشكالاً ملصوقة، إضافة إلى أخرى بتأثير البوص. وتتسم درجة لون الجص بأنها تميل إلى الصفرة مع وجود اللون البني عند الخلط، وريما مكن أن بضياف غطاء من قشر البيض المدقوق للوصول إلى اللون العنبري الذي كان يستخدم أيضًا في بعض الزخارف الجصية العربية التونسية. ويرى السيد/ بلُّدًا، مكتشف الزخارف الجصية في أليكانتي ودارسها، أن العملية كانت تبدأ بوضع طبقة على الحائط عبارة عن خليط من الجير والجص، وبعد أن تجف يتم رسم العناصر الزخرفية وتكويناتها، ويتم بعد ذلك نقش كل شيء في مكانه. ويلاحظ أن جماع النقوش الزخرفية هنا هو رومانی أو هلنستی. هناك مكان أثری آخر وهو كوكوسا (بطلیوس) حیث نجد طبقات من الجمن يبلغ سمكها ٦ سم وزخارفها هي النقش البارز المدهون، ويقول المكتشفون بأن النقوش البارزة كان يتم إعدادها من خلال قوالب وتطبيقات لبعض القطع الذي تم قولبتها مسبقًا مثل روس إنسانية، وهي أشكال أطلق عليها القديس إيسيدورو في مؤلفه Etimologias (جنور) ."Plastice" وهي أضريقيا تبرز لدينا المنطقة الأثرية Djemila حيث الحوائط مكسوّة بطبقة من الزخارف الجصية الملونة وبها أشكال آدمية وحيوانية ترجع إلى العصر الروماني المتأخر،

السبق التاريخي: المشرق الإسلامي والشمال الأفريقي:

هناك فصيل مهم في تاريخ الرَّخارف الحصيبة بتعلق بالمشرق العريب، وهنا يري بعض الباحثين أن المشرق هو مرحلة المهد للزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية. وفي هذا المقام ربما علينا الصديث بشكل أساسي عن التوازيات الذي ظهرت والتي اعتمدت على الموروث المشترك الهلنستي البيزنطي، ففي ستيفون Ctesifom عُثرٌ في ميان ملكية (ق. ٣) على زخارف جصية تكسو الحوائط بالكامل ومعها أقبية الإيوانات، وهي عبارة عن طبقات من الجص المخلوط بالرمل، ونقوش بارزة تم إخر احها باستخدام القالب، مع وجود اللونين الأحمر والأزرق، وأحيانًا ما نجد اللون الذهب. ظل هذا التقليد الساساني في القصور الأموية في سورية القرن الثامن، حيث نجد خربة المفحر وقصير عمرة وقصير الحير وخربة المنيا. وبلاحظ أن قصير خربة المفجر يضم حوائط وأعمدة من الكتل الحجرية عليها طبقة من الجص المنقوش أو المفرغ، أما من حيث الموضوعات الزخرفية فهي هلنستية من سوريا، وقد شهدنا من بينها تشبيكات ذات خطوط هندسية من المادة الخام نفسها. وبعد انتهاء العصر الأموي، نحد أن المشرق قد سيطرت عليه الخلافة العياسية حيث ثلاحظ أن كافة منشأتهم من الطوب اللبن والآجر وكذلك الجص كمادة لكسوة الحوائط حيث نجد واجهات زخرفية غامة في الروعة، وفي هذا المقام علينا أن نعترف بوجود نوع من التوازي مع المنشآت الإسبانية الإسلامية، أو على الأقل، جنور متوسطية تربط بين هذا وذاك. وُضُحت ملامح الفن خلال العصر العياسي في قصور سامرًا - شمال بغداد - وعلى شواطئ نهر دجلة، حيث نجد هناك الزخارف الجصية المنقوشة، وهذه الزخارف ذات ثلاثة أسالب مختلفة تبدأ من الأسلوب الخطى وتنتهى بذلك الأسلوب الطبيعي، وقد جرى تنفيذ هذه الزخارف بشكل أساسى على الوزرات وإطارات الأبواب والكوّات والنوافذ، اكنها تصييم طبقة ملساء تمامًا في باقي الحوائط، وقد وصل تأثيرها إلى منشأت في نيسابور ومسجد ناين بإيران وفي الضفة الغربية لنهر الأردن حيث مسجد بلُّك Balk.

غير أن أبرز هذه المنشأت جميعًا هو مسجد ابن طولون بالقاهرة (ق ٩) حيث نجد فيه الاساليب الجديدة، المطبقة في سامرا، في الافاريز العليا والتيجان وبطون العقود حيث تتسم الزخرفة بكثافتها مشكلة بذلك أسلويًا متكاملاً لابد أنه أحدث تأثيره في صياغة بطون العقود الزخرفية في عمارة الموحدين بالأندلس، وتساعدنا الزخارف صياغة بطون العقود الزخرفية في عمارة الموحدين بالأندلس، وتساعدنا الزخارف سواء كانت مفردة أو في شكل زهور داخل ميداليات medallones من ستة وثمانية ومانتي عشر فصًا، وأحيانًا ما نجد هذه الوحدة الأخيرة في تبادل مع لوحات يمكن أن نراها أيضًا في جامع ابن طولون وبالنظر إلى التقنية المستخدمة في إخراج هذه الزخارف عبارة عن عجينة من الجمس أو خليط منها من اللون الأسود أو الرمادي ويتم وضع الزخارف عبارة عن عجينة من الجمس أو خليط منها من اللون الأسود أو الرمادي يتم الحصول عليها باستخدام أزميل، مع غلبة اللون الأزرق الفاتح واللون المسمى يتم الحصول عليها باستخدام أزميل، مع غلبة اللون الأزرق الفاتح واللون المسمى فاصادة الإسبانية الإسلامية. كما أن مصر، ذلك البلد الذي استثمر الزخرفة المحصية العباسية حتى فترة متقدمة من القرن الرابع عشر، تركتها (أي الزخرفة) في القصور الفاطمية القريبة من القيروان في تونس.

وفى الشمال الأفريقى خلّف العرب أيضًا عناصر مهمة من ألزخارف الجصية حيث نجدها فى سدراته شرق الجزائر، حيث توضع منشأتها (ق ١٠،١٠) وجود مجموعة من الموضوعات الزخرفية المهمة مثل النقوش الهندسية والنقوش الكتابية كانت غير معروفة فى الفن العباسى فى هذا المقام، فالحوائط هنا من الدبش، أما المونة الذى فوقها فهى من الجير والجص ويطلق عليها timsent تمسنت، وإذا ما تحدثنا عن بعض الجوانب الزخرفية قلنا إن الزخارف الجصية فى سدراته قريبة جدًا من الإسلامية، ولا شك أن هذا بسبب التأثير المشترك الهانستى البيزنطى الذى تلاحم فى قرطبة مع الموروث القوطى.

الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية - ق ١١، ١١:

رأينًا قبل ذلك أن استخدام الجص في مدينة الزهراء كان قلبلاً مقارنة بالمسجد الجامع في قرطبة (ق ١٠) حيث كان لهذه الزخارف قصب السبق وخاصة في القياب الشلاثة الكائنة أمام المحراب وفي المحراب نفسه، وهنا نلاحظ أن قرطبة هي الذي ترسم معالم طريق الزخارف الجمنية في قصور ملوك الطائف خلال القرن الجادي عشر، والتي لم يصل منها من هذه المدينة إلا جزازات من الجص عثر عليها في "مسدان الشهداء" وهي قطع تدل على أسلوب خيلافي متطور بوضوح في تواز مع المشعولات العاجية، مثل ثلك القطع الذي عثر عليها في مدينة إلبيرة (غرناطة) الذي تعتبر سابقة أساسية للرخارف الجصية الجديدة الذي ستبلغ نضجها على الحوائط والعقود في الجعفرية بسرقسطة، وفي بالاجير وعقود قصبة ملقة ومنازل الأعيان في طلبطلة، وفي ألرية نجد مستجد سان خوان المدينة. نرى في هذه الزخارف أيرز النماذج للزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية الذي سوف تكون لها الغلبة في منشئات المرابطين في الشمال الأفريقي مثل مسجد تلمسان وجامع القرويين بفاس وقبة الباروديين بمراكش، وقد جرى في هذه الفترة المفاظ على الثراء الزخرفي لمقارٌّ الإقامة خلال القرن الحادي عشر بما يضم من سعفات مديية وسعفات مصحوبة بالأشكال الأسطوانية وأحيانًا ما نراها مزهرة، ونوعًا من الوميض الذي يتمثل في ظهور الأكانتوس على استحياء وظهورها كذلك في المقريصات، وهذه أصناف من العناصر الزذرفية تجدلها في الجص الوسط المناسب لتتواءم مع العقود والقياب وبالتالي نجد الإرهاميات الخامية ببداية تطور للقريصات خلال القرون اللاحقة.

سرعان ما قامت المملكة الموحدية (١٤٥١م-١٤٧٠م) ذات العمر الطويل في كل من إفريقيا والأنداس بتقليل درجة الثراء الزخرفي السابق، ومع هذا فإن الفنانين الموحدين قد أفادوا بكثير من الأشكال والتكوينات الزخرفية وجرى إدخال التقشف عليها، حيث نلاحظ أنه فن تطور بسرعة خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر

shart/ makement

يفقدان الثراء الفني والمل إلى التقشف، ولم يأت هذا التوجه عن طريق المرابطين وانما بسبب طبيعة العصير حيث خيا نجم العرفاء الذين ملأوا المساجد والقصيور ماغني الفنون الزخرفية خلال الأزمنة الماضية. إذن نجد أن العقود الأولى من ق ١٣. مر بمثابة فترة مختلفة عن تلك الذي قام فيها السلطان الموحدي الذي عندما دخل فاس - كما أكد ذلك هـ. تراس في دراسته - أمر بوضع طبقة تغطى الزخارف المصية المرابطية في مسجد القرويين ذلك أن هذه العناصر كانت تلهي المملين عن التركيز في العبادة حيث سيلهيهم عن ذلك النظر إلى الزخارف الجميلة والمتنوعة على الحوائط والقباب والتي بمكن من خلالها قراءة اسم العريف وهو إبراهيم بن محمود. غير أن هذه القيود الذي فرضها الموحدون لم تكن على نفس الدرجة في كل المناطق وبالقوة نفسها، حيث جرت مخالفتها في داخل المنازل الرئيسية خلال القرن الثالث عشين وذلك في إطار خطوات متسارعة تميل إلى الثراء الزخرفي، وسندنا في هذا ما نراه في مساجد القاهرة الذي ازدانت بهذه الزخارف على أيدي عرفاء أنداسيين هاجروا إلى مصر خلال العقود الأولى من هذا القرن، ومع هذا كان لما هو موجدي قول القصل في البعد المعماري للزخارف الجصية والنباتية ذات الأسلوب المتكامل من سعفات مدسة، قلطة الثراء، ونقوش كتابية عبارة عن أيات قرآنية بالخط الكوفي ذات اخراج رائع، وأحيانًا ما نراها في قطاعات متراكبة وعقود متعددة الخطوط، موروثة عن المرابطين، وعقود مقصيصة ذات خطاطيف أو تجعدات وفيها أيضاً نجد مسننات مثلما نرى في أضرحة الموتى بجامع القروبين بفاس، انتصرت المعينات التي شهدناها في الخير الذا وفي النوائك الشاصة تصبحن الجمن تقصير إشبيلية، الذي تعتبير الرمز الزخرفي المهم في عمارة الموحدين، ومن هذا الأسلوب - ق ١٣ - الذي يميل إلى التقشف نجد الحوائط وقد أصبح نصفها ذا ثراء زخرفي واضح والنصف الآخر أملس، وهذه الحمالية الذي ترجع إلى بدايات الفن النصيري بغيرناطة (١٣٣٨-١٢٤٧م) نراها وقد أخذت تستقر في هذه المدينة من خلال القصور ومنازل علية القوم

stury/ waterment

مثل الغرفة اللكية، ومنزل خيرونس، ومنزل العملاق في رندة، وفي الحمراء، نجد الزخارف الجمعية لقصر بني سراج، أما في شرق الأنداس فنجد زخارف القصر المنغير" بدير سانتا كلارا دي مرسية، ومنازل أخرى في أوندا Onda (قسطلون) وهنا لا نستثنى المرحلة الأولى للمدجنات القتشالية وكلها متأثرة بالفن الموحدي الخاص بمقار الإقامة أي "الميل إلى الموحية" الذي تزعمته غرناطة رربما كانت معها إشبيلية.

من المهم أنضًا أن نتعمق في كافة هذه الزخارف الذي لا تخلو من خطرات وتأثيرات موحدية، وحتى نسير في هذا الطريق علينا أن نسلط الضوء كثيرًا على الفن الموجدي الذي درسه بعناية شيديدة ج. مارسينه و هـ. تراس، يقبوم هذا الفن على دعامتين أساسيتين: التطور الكبير الذي نشهده في المساحات المربعة والأشكال الهندسيية ودقة رسم الخطوط والفراغات الخالية أو المساء الذي تدخل في تبادل مع وحدات أخرى ذات زخارف متقشفة، أو ذات أقصى قدر من التسبط الثراء الزخرفي الرابطي بما في ذلك السعفة حيث يلاحظ أن الأشكال الأسطوانية المعلقة والأشكال المدينة تميل إلى التقشف، وأخذت بذلك تخرج سعفة ذات اسطوانات ملساء بها نقطة في الوسط وعلى شكل مثلث، وأكثر السعفات تمثيلاً هي المساء ذات النقوش الغائرة وذات النماذج المختلفة حيث أخذت دور البطولة في الزخارف. ويلاحظ أن النقوش الكتاسة بلغت شبارًا كبيرًا سبواء كانت بالخط الكوفي أو المائل، وقد بدأ هذا الصنف الأخير مع الفن المرابطي، وبالنسبة للمقريصات أو المقريصات الذي دخات الأنداس على بد المرابطين، فاننا نراها في القياب وأخذت تتواءم لأول مرة مع داخل العقود ذات الستائر. وقد لاحظ تراس في الزخارف الموحدية نمطين أو أسلوبين، أولهما الرسمي الذي يتسم بأقصى قدر من التقشف وهذا مطبق على المساجد الأفريقية الكبرى، وتأنيهما به ثراء زخرفي بدرجة ما، دون مبالغة، وهو الذي كان يتخذ موروث عصير ملوك الطوائف وسيلاطين الرابطين نبراسيًا له، ومعنى هذا أن إسبانيا القرن الثاني عشر شهدت كل شيء رغم أن التقشف كان السمة الغالبة على أغلب المنشأت.

saurt/ mainmen/

وعلى هذا فإن الموروث الموحدي الذي يتسم بشيء من الشراء في مرحلة من مراحله هو ما نطلق عليه "الميل إلى الموجدية" حيث فرض هذا التوجيه نفسيه في غرناطة، وكانت بداية ذلك في النصف الأول من القرن الثالث عشر، حتى جاء قصر الحمراء، خلال بداية القرن التالي، وفاحأنا يزخارف جميية ذات ثراء وتقنية غير معهودة تشير إلى تلك الأزمنة الضوالي، وفرضت الحوائط المزخرفة بالكامل نفسها على المشبهد ابتداء من المنشبات الأولى خلال عصر محمد الثالث، كما أن الممارسة المستمرة الذي قام بها عرفاء الجص وتناقلها الأبناء عن الآباء والأجداد من خلال التقنيات والعمل المتقن لم تعرف أية حدود لتطورها اللهم إلا البعد الديني أو ما يضعه الملوك من قيود، وهؤلاء كانوا يطمحون أن تكون مبانهم ذات ثراء وبها مظاهر البذخ من خلال الزخرفة الجصية. وظل هذا الخط قائمًا طوال القرن الثالث عشر والرابع عشر، ووضحت التوجهات الدينية الموحدية فيه في النقوش الكتابية ليعض الآبات القرآنية، وعبارات المديح وعبارات "الحمد لله على نعمه"، "لا اله إلا الله"، والشهادتين "لا إله إلا الله محمد رسول الله"، ويشكل دائم جرى عدم ذكر اسم العريف الذي ينفذ الزخارف الجمية، مخالفة بذلك لما وجدنا في مسجد القروبين من ذكر اسم العريف، أضف إلى ذلك عدم ذكر تاريخ البناء كما كان معهودًا في الزخارف الجصية في مسجد توزور بتونس، أي أن الزخرفة الجصية الغرناطية أخذت ترتقى دون تحديد للتاريخ ودون ذكر لاسم العريف أو المشرف على التنفيذ، وكذا عدم ورود اسم العاهل أو السلطان حتى عصير إسماعيل الأول.

ومن مؤشرات النضيج والشهرة الذي حازتها الزخارف الجصية الأندلسية خلال القرن الثالث عشر (إضافة إلى الزخارف الجصية الذي أشرنا إليها في القاهرة خلال النصف الأول من ذلك القرن) ما نراه من الانتشار الواسع لها في شرق الأندلس والمناطق القشتالية، وهذا أما وجدناه في مرسية وأوندا وشاطبة وطليطلة، كما ذاع صيته وتأثيره في أراضي شمال أقريقيا، وفي هذا المقام يخبرنا ابن سعيد أنه خلال

shurif mulimond

ذلك الزمان أمر العاهل المقصى - لتونس - أبو ركريا باستقدام معماريين أندلسيين القامة منشاته، وأضاف ابن خلاون أنه خالال عام ١٢٥٢م جرى جلب عرفاء من الأنداس لتجميل الحدائق التونسية المترعة بالسرامات (الأكشباك) والعقود والأعمدة. وبذلك فإن مسجد القصبة بتونس يحمل بصمات واضحة للفن الغرناطي مثلما هو الحال في بات لالا ريحانة في مسجد القيروان الكبير، وهو مسجد تمت زخرفته عام ١٢٩٢م باستخدام جص ذي مذلق فني غرناطي أو أشيبلي. شهدنا أبضًا في المغرب Marruecos، طبقًا لرواية ابن خلدون، أن عامل تلمسان أو حمّو الأول وابنه قد طلب من إسماعيل الأول، سلطان غرناطة تزويدهم بالعمال والفنانين، فلني هذا طليهما، من أحل اقامة قصور جمالها غير مسبوق طبقًا لمقولة ذلك المؤرخ. وقد وضحت التأثيرات الغرناطية، ولا نقول الإشبيلية، في الزخارف الحصية والتشبيكات والأعمدة في مسجد "سيدي أبو الصين" الذي شيد في تلمسان عام ١٢٩٦م وكذا في المسجد الحامع في تازا، في نهاية القرن الثالث عشر، حيث نجد زخار فه الحصية حزَّاً من الأساوي الذي فرض نفسه في غرناطة من خلال الغرفة الملكية، وريما كان العنصر الأكثر أهمية الذي مجب أن نوليه اهتمامًا في الزخارف الجصية خلال القرن الثالث عشر هو السعفة الملساء ذات الأطراف الغائرة، على السطوح الجصية الملساء المسننة وكانت السعفة المزهرة ذات الأولية بعد ذلك، حيث أخذت السعفة المدينة تنزاح من المقدمة لتحتل المرتبة الثانبة وتكون ضمن الخلفية الزخرفية الذي توضع فوقها السعفات الأخرى والنقوش الكتابية.

الحمراء:

هو المعقل الغربي بجدارة الزخرفة الجصية المنقوشة والمقوابة، ولم تكن عمليات الترميم في هذا المكان ناجحة أو موفقة دائمًا، ومع هذا فبفضلها وخاصة تلك الذي تستهدف الحفاظ على الجص في مكانه، ظلت قصور الحمراء حتى أيامنا هذه

وأصبحت بمثابة أبرز وأهم فصول الفن الإسباني الإسلامي خلال القرنين ١٣ ، ١٤ . ويبدو أن الحمراء كانت منذ أن أسسها محمد الأول رأس الأسرة الناصرية، خلال السنوات الأذبرة من القرن الثالث عشير، الأثر المتعدد الدوائب والدر حتى غن و غرناطة على يد الملوك الكاثوليك (١٤٩٢م). وتخلت غرناطة قلسلاً عن كندونتها العرسة عندما قرر كاراوس الخامس إقامة قصره – أسلوب عصر النهضة – إلى حوار قصر قمارش العربي، وذلك في تضياد واضبح للكرم الذي حياه (أي الحمراء) به الملوك الكاثوليك. فخلال عصرهم بدأت بشكل رسمي عمليات ترميم الزخارف الجميية على يد خيراء فنبين. وكان تاريخ هذه الزخارف المصية داخل حوائط قصور الممراء محفوفًا بالغموض منذ البداية وكذا الفوضوية، والسبب هو أن كل سلطان بتولى الحكم كان يقوم بإدخال تعديلات وإصلاحات ملكية، بالإضافة أو الحذف، وقد شهدنا هذا في جنة العريف في عصس إسماعيل الأول، في واحد من السرايات في هذا القصر حبث هناك أفاريز موضوعة فوق أفاريز أخرى سابقة، أي زخارف حصية فوق أخرى دون أن تكون هذاك خطوات فاصلة بين هذه الطبقة وتلك، ويحدث هذا في فترة زمنية لا تتعدى عشر سنوات. وقد حدث في الحمراء مثل ما حدث في الكثير من القصور المدنية أو الكنسية حيث نجد أن القائم على أمر المبنى كان يقوم بوضع سقف أو طبقة جديدة من الجص، وبالتالي فإن درجة قدُّم الزخار ف الحصية في الحمراء يمكن ملاحظتها من خلال التقنيات المستخدمة، فأقدمها تلك الخاصة بالنقش المباشر بينما أغاب الزخارف خلال القرن الرابع عشر يلاحظ عليها استخدام تقنية القالب، وأحيانًا ما تجتمع التقنيتان في مبنى واحد، ابتداء من البرطل. توجد الزخارف الجصية عادة في غرف الطابق السفلي بينما الغرف الخاصة بالطابق العلوي ذات جدران ملساء، ويبدو أنها كانت تزين بالسجاد طبقًا لرأى فيسوس برموديث باريخا، شبهد هذا المؤلف، الذي ظل لسنوات طويلة قائمًا على أمر الحفاظ على الحمراء، بعض خيوط تتدلى من مسامير مدقوقة في الحوائط الكائنة في الطابق العلوي الملحقة بصالة

start/ malmon/

الأختين. وفى قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، الذى يشبه قصر الحمراء فى كثير من الجوانب المتعلقة بالمفاهيم الفنية، نجد أن الزخارف الجصية توجد فى الطابق السفلى، ومن تلك الزخارف الذى ولدت من لدن الترميمات الحديثة تلك الذى نجدها فى الصالات أو الصالونات فى الطابق العلوى.

كان المعيار المتبع في رخرفة الحمراء هو التالي: في الجزء السفلي نرى وزرات من الزليج أو وزرات مدهونة ثم بلي ذلك الزخرفة الجصيبة الذي تنتشر فوق باقي الحدران حتى قاعدة السقف arrocabe الخشبي الذي يمتد تحته شريط عادةً ما يكون من القريصات. هناك قطاع أخر يدخل ضمن الزخرفة الجصية وهو ذلك الخاص، بالنوافذ نوات التشبيكات الحصية أيضًا، ويتوافق هذا المنظور مع الزخرفة الكاملة الذي تم تطبيقها في الصالات الكبرى ذوات المخطط المريع أو القباب وهذه من القطع المهمة في القصور ، ومن المعتاد في الغرف الحاسية أن تكون السافة الفاصلة بين الوزرة والسقف ملساء اللهم إلا شريط من الجص الزخرفي يحيط بالعقود، أو وجود أفرين علوي، وفي هذه الصالات كان من المعتاد اللجوء إلى الزخارف ذات الخطوط الغائرة، وهي التقنية الذي استخدمها المرابطون في شمال أفريقيا. وعندما نتأمل الأشكال الزخرفية في صورة أدمية أو حيوانية بالحمراء، سيراً على نهج قصور اسلامية سابقة، نحد الصمت بكاد بكون مُطْبقًا، وهذا على الأقل في الزخارف الحصيبة وبالتالي تحل محله النقوش الكتابية في بعض الآيات القرأنية ويعض العبارات الأخرى الذي تتعلق بالحكام، وأحيانًا ما يرد اسم سليمان الحكيم وكسري وموسى. غير أن الملحقات الحميمة والمتاطق القليلة الضوء نجد تلك الأشكال الحيوانية أو الآدمية سواء كانت عربية أو ذات هيئة مسيحية، ويمكن لنا أن نتأمل هذه الصالة الأخيرة في عمق صالة العدل بقصر بهو السباع، حيث نجد وحدة زخرفية خاصة، وطبقًا للدراسات الذي أجراها خيسوس برموديث باريضا والرسام رودريجيث مالدونادو، فإن الدهانات كانت موضوعة فوق الجلد حيث جرى وضع طبقة رقيقة من

الجص المطفى والغراء بسمك ٢ مم، ثم بعد ذلك يأتى دور اللون وهو الأحمر، وكانت الغاية أن يستخدم المثقاب في رسم الأشكال الذي نراها، ولكن أخذين في الحسبان أن تلك الخلفيات الذي كانت ستجرى زخرفتها بالنقش الغائر، لابد وأن تضم طبقة من أن تلك الخلفيات الذي كانت ستجرى زخرفتها بالنقش الغائر، لابد وأن تضم طبقة من الجص أكثر سمكًا حتى تكون ادينا وحدات زخرفية مقولبة من خلال الضغط الخفيف. وكانت الموضوعات الذي يتم وضعها باستخدام هذه التقنية هي حرف M وأشكال نجمية وزهور متفرقة قام بإعدادها فنانون مسيحيون يسيرون على نهج الفن المدجن خلال الفترة ٢٣٦١م-٢٣٦٩م، أما الزخارف العربية الحقيقية في غرفة مجاورة للبرطل فنجد فيها تقنيات مختلفة من حيث التعامل مع الجص: أي أن طبقة الجص العادية يتم تغطيتها بطبقة من الجص الأبيض كاساس، ثم يأتى دور الألوان المائية مثلما هو الحال في المنمنات العربية وفوقها نجد المشاهد الذي جرى رسمها باستخدام فرشاة رفيعة جدًا، وأحيانًا ما يجرى استخدام المثقاب حتى يكون هناك أثر الخطوط.

قلنا قبل ذلك أن الحمراء شهد نجاح تقنية التفريغ الذي تعنى تقسيم الجص في وحدات عادة ما تكون مربعة أو مستطيلة وذلك من أجل الاشرطة الذي تحمل نقوشًا كتابية عربية تكون بمثابة إطار لموضوعات زخرفية أخرى، وهذه التقنية منبثقة من ثلك الخاصة بوضع طبقة من الجص على الكتل الحجرية في الصالونات الكبرى بمدينة الزهراء، وفيها نجد أن زخرفة هذه الوحدات كانت تتم على الأرض ثم يجرى وضعها على الفور على المسطح المخصص لها على الصائط، المشيد من الكتل الحجرية، والذي يحتوى على طبقة من الجص والجير، ومعنى هذا كله أن الزخارف لا يتم نقشها بشكل مباشر على الحجر وهذا ما تم في زخرفة بوابات المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن التاسع. هذا الأمر يمكن أن يفسر لنا السبب في أن التقنية المستخدمة في الزخارف الجصية في الحمراء هي التفريغ وأنها كانت تتم على الأرض حيث يتم طبع القالب النيجاتيف على الوحات الجمس الطرى أو الذي أصابه بعض حيث يتم طبع القالب النيجاتيف على الوحات الجمس الطرى أو الذي أصابه بعض

short/ makement

بين الوحدات الذي تتكون منها الوحدات الزخرفية. وهذا ما نراه جيداً في أفاريز واجهة البرطل.

١ - الزخارف النباتية:

هي الزخرفة الحصية الرئيسية للصالات الملكية أو القياب خلال القرن الرابع عشر، وبمكن أن نجد فيها وحدات بسيطة عادةً ما ترتبط بالزخارف الهندسية أو الأطباق النجمية وكأننا أمام حدائق حقيقية، ومن المؤكد أن النقوش الكتابية الحائطية تتحدث عنها مثل تلك الذي تتحدث عن أن هذه المشاهد من الزخارف ليس لها مثيل في أنة حدائق شهدها المرء قبل ذلك. وفيما يتعلق بموضوعات هذا الفن فقد كانت منتقاة، إذ كانت الوحدات نفسها وهي: السعفات المساء، والمساء المسننة والمديبة والمزهرة وثمار الغلفل المرتبطة بالغصيون المتمرحة وعادة ما تنتشير في وجدات هي المعينات وتفطى طبلات العقود وبطونها، تبرز أيضًا رُخرِفة الأكانتوس رغم أنها كانت قليلة الانتشار وعلى وشك الانقراض، نجد أيضاً ثمرة الأناناس الذي تتوج الوحدات، هناك أيضيًا كثرة في استخدام المحارة الذي تحوط بها سعفتان، نرى أيضيًا الوردات المعتادة ذوات الشمانية أطراف أو أكثر، نحد أيضيًا وفرة في استخدام السعفة أو ثمرة الفلفل، وتوارى عن الأنظار المحور المركزى أو شبجرة الحياة الذي كانت شائعة أثناء عصر الخلافة في قرطبة، والتي لازالت حية في زخارف القرن الحادي عشر، ويسبب تأثير الزخرفة الطبيعية المدجنة في طليطلة ظهرت خلال النصف الثاني من القرن الراسع عشر الوردات والزهور ذوات البتلات الخمس أو الست وغيرها، وكذا نوع من تقليد أوراق الكُرْم وعناقيد العنب وأوراق شجر السنديان، وهذه كلها عناصر قابلة للتنفيذ على المسطحات الخشبية والزليج ومنسوجات ذلك العصر. أحدث هذا التوجه الجديد نحق الطبيعية على عصير محمد الخامس الذي توافق مع الدور الكبير للمقربصيات الذي أخذت تغزو الأفاريز والقباب والعقود والكوَّات، ثورة في المفاهيم

sharif malmond

الإسلامية الجمالية التقليدية فكافة الزخارف الذي في المقدمة توضع فوق خلفية متكاملة من السعفات المديبة الذي بدأت في الزخارف الجمية الفرناطية خلال القرن الثالث عشر. كما أن حيوية الزخارف النباتية الذي أخذت تزداد ثراء وخلفت ورا هما الزخارف الموحدية الذي لم تتجاوز القرن الثالث عشر الفرناطي، وأخذت تسير في الزخارف الموحدية الذي لم تتجاوز القرن الثالث عشر الفرناطي، وأخذت تسير في خط مواز الذي تسير عليه الزخارف الجصية الموحدية وكذا عصر ألفونسو الحادي عشر ويدرو الأول. كما أن الزخارف الجصية المدجنة الطليطلية خلال النصف الأول من ق ١٢ قد ارتبطت بالموروث المرابطي والموحدي، وخلال النصف الثاني من القرن تمثلت التوجهات الفنية الناصرية ويالتالي نرى أنفسنا أمام المرحلة الغرناطية الثانية الذي سادت في القصور الطيطلية وفي عصر بدرو الأول وإنريكي الثاني. استصر هذا الأسلوب الناصري الجديد في صدينة نهر التاج (طليطلة) ولكن بدرجة تدريجية، وخاصة بالنسبية التوريقات، في الطبيعة المسيحية الذي تكرم بدرو الأول ومنحها لإشبيلية ولقصر محمد الخامس.

٢- الزخارف الهندسية:

تكاد تكون الأكثر شيوعًا على حوائط الحمراء، حيث نرى دائمًا البساط الذي يحتوى على الأوراق المدببة على إيقاع الأسلوب المتكامل كخلفية، ويمكن تقسير ازدهار هذا النمط من الزخارف إذا ما وضعنا في الحسبان الوحدات الزخرفية المندسية الأولى في المنشأت الموحدية والتي ورثتها الزخرفة الغرناطية خلال القرن الثالث عشر. وكانت الزخارف الهندسية شديدة التقدمية في الحمراء لدرجة غير مسبوقة، واقتصرت على الأفاريز الكبرى والتشبيكات حيث فرض الطبق النجمي المكون من ٨، ١٢، ١٦ أطراف وجوده، وامتد هذا إلى الوزرات المزججة أو المدهونة تسم

start/ mateman/

بالتنوع والإبداع الذى لا ينتهى وجاء ذلك فى سلسلة من الخطوات كانت تتمخض عنها أشكال نجد فيها موضوعات قديمة مشرقية ومن القاهرة، وكذلك بعض التكوينات الإساسية من فسيفساء العالم القديم، وهى موضوعات موجودة دائمًا فى عناصر المقريصات. وكانت الخطوات الأولى تتم باستخدام المسطرة فى وضع الخطوط وكذلك المثلث والفرجار حيث أمكن العثور على آثار لاستخدامه فى بعض تكوينات الميداليات المسطرة على اللاستخدامه فى بعض تكوينات الميداليات باستطاعتهم تنفيذ هذه الوحدات الزخرفية بسرعة ودون جهد كبير.

أثار موضوع الزخارف الهندسية جدلاً واسعًا خلال السنوات الأخبرة حول ما إذا كان الفنيون العرب خبراء في الرياضيات أو كانوا مجرد فنيين مهرة، دافع ير يتوبييس عن النظرية الأولى، أما الثانية فكان من أنصارها جومث موريثو، وأيًّا كان. الموقف أمكن البرهنة على أن المهارة والعبقرية في إخراج الأطباق النجمية أخذت تزداد ابتداء من عصير الخلافة في قرطية حتى القرن الخامس عشر، حيث نجد الوحدات الأكثر تعقيدًا على حوائط الحمراء، إلا أنه من الملاحظ تضاؤل استخدام الزخرفة الهندسية ذات الخطوط المنحنية الذي ريما ذاع انتشارها في إشبيلية الموجدين، وريما جاء ذلك نتيجة تأثير الزخارف الهندسية في مسجد ابن طولون، حيث نرى انعكاساتها المتأخرة في الزخارف الجصية في المعيد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة، ورغم أن الطبق النجمي المكون من ٦ أطراف قد وأد أساسًا في مدينة الزهراء، يجب أن تشير إلى أن اردهاره إلى جوار الطبق المكون من ١٢ طرفًا كان خلال القرنين ١٢، ١٢، وذلك تحت التأثير المشرقي أو المصرى، أما الطبق النجمي الإسباني ذو الأطراف المتعددة فهو المكون من ١٦ و ٢٤ طرفًا. ومن التكوبنات الكثيرة الاستخدام أيضًا في الحمراء نجد الطبق النجمي المكون من ١٦ طرفًا تحيط به ثمانية أطباق كل من ثمانية أطراف، أما الطبق المكون من ١٢ والمحاط بستة ذوات ٩ أطراف فانه سدو منحدرًا في الأساس من الهندسة الزخرفية في فسيفساء العالم القديم.

sharif malmond

٣- النقوش الكتابية:

بحب أن يكون المرء متخصصيًا في اللغة العربية أو قراءة الخطوط لشيرح تطور النقوش الكتابية العربية على الحوائط على مدار القرون، وقد عني بهذا الموضوع مانوبل أوكانيا خيمنث، وعني يقصين الحمراء خلال السنوات الأخيرة السيد/ داريق كابانبلاء وأنطونيو فرنانديث يوبرتا، ومع هذا بالحظ تورس بالباس أن نتائج الأبحاث في سياق الترتيب الزمني لم تحدث النجاح الكامل المأمول، ومن حيث المبدأ نحد أن النقوش الكتابية الأندلسية كوفية بدأت بشكل رسمي في قرطية عصير الإمارة، ثم كان استخدامها بشكل كبير في مدينة الزهراء، وبعد ذلك، في عصير المرابطين والموجدين، تمت أضافة الخطوط المائلة أو ذات المذاق الشعبي، وسوف نتحدث في الفصل الذي أفردناه لها عن الطابع الديني لهذه الثقوش. من حانب أخر استطاع شعراء البلاط أمثال ابن حياب وابن زمرك خلال عصر يوسف الأول ومحمد الخامس ابداع قصائد كتبت بالمروف المائلة، وقام بذلك فنبون مهرة في عالم الزخارف المصية، نجد أيضًا أن إميليو جارثيا جومت و د. روبيرا ماتو داريو كابانيلاس وفرنانديث بويرتاس كانت لهم أبوار أساسية، ويحتل الخط الكوفي مكانة مهمة في الزخارف الحصية الذي تضيم بعض الآبات القرآنية وبالتالي فإن الفط المائل بأخذ دورًا هامشيًا في الأشرطة الإطار للوحدات الزخرفية الهندسية للعقود والكوّات، وكان سيتخدم لكتابة القصائد الذي تمدح راعي البناء. وبمرور الزمن نجد أن النقوش الكوفية، الذي ازداد تراؤها في مدينة الزهراء بالأزهار في أطراف الحروف - الكوفية المزهرة-، أنجيت لنا الجديد الذي وضع أمامنا ما يشبه التكوينات الهيروغليفية صعبة القراءة، في النوافذ المطموسة. وإزاء النقوش الكتابية المدجنة، الإشبيلية والطليطلية، الذي دخلت اليها عبارات غرناطية متكررة بشكل روتيني، نجد أن النقوش الخاصة بقصر الحمراء تتواءم بشكل رائع مع التوريقات والأطباق النجمية والخطوط المعمارية. نلاحظ أيضًا أن العبارات التذكارية الذي تحمل أسماء السلاطين غير قابلة للنقل إلى أثار غير sharif malmond

ملكية، وعلى هذا فإن الدين ولفظ الجلالة والشيطان واسم الرسبول والاسماء أو الألقاب الخاصة بإسماعيل ويوسف الأول ومحمد الخامس وإشارات ولو بعيدة إلى النبى سليمان وكسسرى، هنى التى توجد في النقوش الخاصة بالقصور والمصليات الخاصة.

٤- غيية الأشكال الحية:

لا نرى شيئًا من الزخارف الحية على أي من حوائط الحمراء، فلا نحد أشكالاً أدمية أو حيوانية على الإطلاق، غير أن القصور الإسلامية لا تكاد تخلو من استثناء لهذا: فهناك أشكال في مدينة الزهراء، وخلال القرن الحادي عشير في الزخارف الجمعة في ميدان الشهداء بقرطبة والجعفرية وبالاجير، وخلال القرن الثاني عشر نجد أشكالاً لطيور في الخيراك وقصور مرسية. هناك غيبة كاملة في غرناطة التداء من القرن الثالث عشر حتى عصر محمد الخامس الذي نجد فيه، بناء على تأثيرات مدجنة، أشكالاً أدمية لأناس يُنسبون إلى علية القوم العرب وكذا المسيحيون، غير أنها موجودة في مناطق منزوية والمناطق قليلة الضوء حتى يمكن رؤيتها بطرف النظر، ومنها أشكال أدمية وحيوانية على شكل استامبا في الزليج الزجج في الأرضيات. وشهدنا غيبة كاملة لهذه الأشكال في الزخارف الجصية إذا ما استثننا بعض الأيادي القابضة على شيء، وهي من تأثيرات طليطلية مدجنة أو من الشعارات المسيحية وفوقها عبارة "لا غالب إلا الله" وهي شعارات جات على عصر محمد الخامس، ويمكن أن ندرك كل هذا من خلال قراءتنا للمؤرخ العربي ابن خلاون زائر الأنداس وضعيفها خلال القرن الرابع عشر، فقد أشار إلى أن المسلمين الغرناطيين، ابتداء من القرن الثالث عشر، كانوا يتخذون سلوكيات وعادات المسحبين والعكس صحيح. وقد ظهرت هذه العادات انطلاقًا من الصداقة القائمة بين يدرو الأول ملك قشتالة ومحمد الخامس مع وجود تأثيرات، من هذا الصنف، في عصر إنريكي الثاني.

start/ mainten

وإذا ما تأملنا القبة الرئيسية في عمق صالة العدل نجد أن هذه الأشكال الذي ندرسها توجد في منطقة قليلة الضوء حيث هناك عشر شخصيات إسلامية تمسك بسيوفها، وعلى الجانبين ترسان لجماعة باندا الملك بدرى الأول، ويحرس هذه التروس أسدان رابضان. وفي النقوش الكتابية لقصره المدجن في ألكاثار دي إشبيلية نجد اسمه مصحوباً بعبارة "إلى سلطاننا الملك".

٥- المقرنصات - المقريصات:

هي صنف من الزخرفة المعارية يفترض أنها ذات أصول مشرقية ونراها في كافة المبان سواء الدينية والقصور، وقد بدأت هذه الزخارف في قباب المساجد المرابطية في الشمال الأفريقي ثم امتد تأثيرها إلى عصر الموحدين الذين نقلوها إلى داخل العقود. وابتداء من القرن الثالث عشر، ويشكل تدريجي، نجد المقربصات في الأفاريز والعقود، غير أن قصر الحمراء هو محور الارتكاز لمثل هذا الصنف من القرن الثالث عشر، ويشكل تدريجي، نجد المقربصات في الافاريز والعقود، غير أن قصر الحمراء هو محور الارتكاز لمثل هذا الصنف من الزخارف الجصية علي الموافظ والكيات، وقد بدأ هذا بشكل ضئيل في قصر البرطل، وتطورت بشكل يلفت الانتباه في جنة العريف وبلغت شأواً من الكمال في قصر بهو السباع في عصر محمد الخامس الذي يعتبر الكائدرائية الحقيقية للمقربصات، حيث السباع في عصر محمد الخامس الذي يعتبر الكائدرائية الحقيقية للمقربصات، حيث نجد هذه الوحدات الزخرفية الصغيرة تكسو القباب والعقود والأفاريز وذلك بشكل مكثف غير معهود في المشرق والمغرب الإسلاميين. واستخدم عرفاء هذا السلطان المقربصات بشكل أساسي وذلك لإثراء منظر القباب والعقود داخل القباب: هناك المساب في هذه النهضة الذي عاشها فن المقربصات حتى فترات تاريخية متأخرة. السبب في هذه النهضة الذي عاشها فن المقربصات حتى فترات تاريخية متأخرة.

sturt/ mulimum/

والكثير من العمل حيث كانت تتطلب الكثير من السقّالات، ومن هنا لا نستغرب أن الفن المدجن - ولو في باب الزخارف الجصية - لم يُعِل إلى هذه التقنية الزخرفية.

٢ - الألوان:

بعتب التلوين أحد الصوائب غير المعروفة حيدًا في باب الزخارف المصيبة الإسبانية الإسلامية، ولازال ممكنًا حتى الآن أن نرى في الفرفة الملكية بفرناطة الأحمر والأزرق والأخضير والأسود، وكان اللون الأول يستخدم في حواف الأشكال الزخرفية، أما الأزرق فكان يستخدم، في الأساس، في خلقية الأشرطة الزخرفية ذات النقوش الكتابية، ولا يوجيد أي يقين حول أن نوعية اللون، الذي كانت تدهن به المسطحات المساء في المقدمة، في الوقت الحالي، كانت مذهبة، وعندما قام الشاعر ابن حياب بوصف داخل برج الأسبرة يشير إلى عدة أشكال لها حواف مختلفة من اللون الذهبي. ومع مرور الزمن زالت ألوان الزخارف الجمنية عملنًا، وكانت الرطوية وطبقات الجبر الحديثة هي السبب في ذلك، ويهذا نجد الزخارف القديمة وقد أميحت بيضاء أو تميل إلى الاصفرار قليلاً أو ذات لون ذهبي خيا لمعانه، ومن جانبه كتب تورِّس بالناس أن الفرق بين الجمراء الناصرية في ذلك الجين ووضيعها اليوم هو. ضياع وفقدان شبه كامل للألوان. وكان يتم الحصول على اللون الأحمر - على ما ييدو - من أكسيد الحديد المخلوط بالجير المخلوط بالزيت، أما الأخضر فهو من سلفات النماس مع الجبر المخلوط بالزيت، بينما الأزرق يصنع من اللازود وهو معدن شديد الثراء بمادة الجير. وإحقاقًا للحق فإن الزخارف الجمية المدجنة المرتفعة في قصر بدرو الأول في ألكاثار دي اشتبلية، لا يظهر فيها إلا اللون الأحمر في حواف الأشكال الأدمية، أضافية إلى رتوش حميراء لرسم ملامح وملابس الأشخاص والحيوانات، أما البياقي فكان اللون الأبيض للحص مع مستحات ضبيلة من الأزرق الذي كان إحياريًا في النقوش. كانت الزخارف الجصيبة تشبه ما حلت محلها من

short/ makement

سحاجيد، وكانت ماونة ومصحوبة ينعض التفاصيل الذي نحد لها صدي في يعض النقوش الكتابية مثل الحديث عن أنها تنسى المرء بعض الملابس القادمة من اليمن، وأنها تضم الألوان والنور لدرجة أننا يمكن أن ننظر إليها كأنها مختلفة أو شميهة سعضها البعض، كما أنها تعكس ضوع الشمس وبالتالي ترى أنها كاللؤلؤ بألوانه الحميلة. ومن الأمثلة القوية على هذا الوزرات المكسية أو الزايج المزجج بألوائه الزاهية الذي ظلت بحالة حيدة ونبرز من بين ألوانها الذهبي، ويعض تبحان الأعمدة من الرخام المدهون بالألوان السوداء والبيضاء والزرقاء والذهبية (ماء الذهب) كذلك نحد الألوان تكسو الوزرات في الغرف الحميمة، وهي ألوان مائية فوق طبقة رقيقة من الجص الطريّ باللون الأحمر والبني والأضضر ويعض الخطوط السبوداء. وتحدثنا بعض الوثائق الخاصة بالحمراء الذي تتعلق بالقرن السيادس عشر ، عن عملية اعادة الألوان إلى أصولها، وهناك منها ما يحدثنا عن أن الرسيَّامين الذين عملوا في قصير بني سراج (السقف) استخدموا ماء الذهب في الطلاء واللون القرمزي النيلي واللون albayalde البني و xalde وجيبي ويرازيل. وينضم إلى هذه الوفرة والألوان المبهجة الزجاج الخاص بالتشبيكات والمثبت باستخدام الرمياص، ومن الشواهد الدالة على ذلك ما نجده في بعض الجزازات الذي نراها في متحف الحمراء، وهنا على ألا ننسي أن مصطلح "قسارش" الذي يطلق على برج الرياحين مصدره لفظة "قسرية" Qamariyya وريما كان بسبب الزجاج الملون لهذه القمريات.

نجد في الوقت الحاضر أن صالة خلع الملابس apodytorium في الحمام الملكي بقمارش كانت مدهونة بالكامل باللون الأحمر والأزرق واللون الذهبي، كل ذلك بدرجات هوية، ولا شك أن ذلك يرجع إلى عمليات الترميم اللاحقة للمبنى خلال القرن التاسع عشر. وعندما نقوم بتقييم هذه الصالة يكفي أن نقارن وضعها الحالي بما كانت عليه من أحوال متدهورة نجد شواهد عليها تلك اللوحات الذي رسمها لويس عام ١٨٣٤م، حيث كانت الحوائط باللون الأبيض. والشيء نفسه يمكن أن نقوله عن الزخارف

short/ makement

الجصية في صالون السفراء في ألكاثار دى إشبيلية حيث قام المرمعون بإضافة اون ذهبي قوى بشكل يزيد عن الحد.

٧- عمارة المحاكاة:

تتسم العمارة العربية في غرناطة بأنها شديدة التكعيبية والوظيفية، فهناك فراغات مريعة ومستطيلة تحيط بها جدران أو بوائك حيث يساعد المنظور الواسع والمنتظم على إدراك لمحات الجمال أينما ذهب يصير للرء، وتعتبر العمارة الإسمانية الإسلامية جماع مناظير أفقية ملحوظة للغاية لا يكسرها إلا السراي (الأكشياك) أو القياب الذي تتسيم بضخامة البعد الرأسي، وتساعد الزخارف الجصية على زيادة بهاء هذه السيرايات والبوائك، مجدعة نوعًا من الهوس المعماري نجد أفضل مسيرح له في الحمراء، ويحثُّ عن أصول هذه الرِّفعة المعمارية نجدها في مدينة الزهراء والسجد الحامع بقرطبة خلال القرن العاشر، حيث نجد هذا المبنى الأخير ويه القياب الفخمة أو المناطق المخصصة للخليفة، ثم انتقل هذا التوجه إلى ملوك الطوائف وقصر الحمراء خلال عصير كل من يوسف الأول ومحمد الضامس، وأصبيح برهانًا على استمرار سلسلة الطقات في العمارة العرسة، حيث نحد في الحمراء الطقات الأخيرة للحوائط ذات الزخرفة المنحوبة الذي ولدت في المسجد الجامع بقرطبة وكذلك المسطحات الرأسية المحقورة والعقود المقصصة أو المدوية ذوات الفراغات الذي تشيه فراغات الجسبور أن قناطر المياه acueducto ويزاها في القساب الذي تم نقلها حرفيًا إلى الصالات الرئيسية في الجعفرية. ثم أصبحت هذه الموائط أو الموائك عبارة عن مجموعة من المعينات تلك الوحدات الزخرفية الذي كانت مقترنة بشكل أساسي بالواحهات الملكية خلال ق ١٢ ، ١٢ وكذا قصر الحمراء.

سباعد الجمس والأجر على استمرار حلقات سلسلة العمارة العربية بعد أن تضامل أستخدام الحجر في نهاية القرن العاشر وبداية الصادي شعر، وعند الإنتقال

shart/ makement

من المدر إلى الآدر والمص أذنت العمارة الزذرفية تحتل مكانة أكبر من مدرد كونها محرد طبقة لتغطية حزء من حوائط صالة التشريفات، وعلى هذا ففي حقل الزخرفة المصية وابتداء من القرن المادي عشير أخذت تظهر بعض النماذج المعمارية المسطحة والمتكررة، ومع هذا تحمل بصمة العصير الذي ولدت فيه. هذه الجمالية الخاصة بعمارة المحاكاة هي الذي أخذت تفرض في الحمراء شخصيتها الذي تجادلها فيه أخرى وتصبح نمونجًا للمعماريين بقول بأن تاريخ العمارة استمراري ولكنه يخرج علينا بين الحين والأخر بإبداعات وتجديدات دون الحاجة إلى السفر بعيداً وتأمل إنجازات الآخرين. وعندما ننظر إلى قصور الحمراء كما هي فلا شيء منها يحمل تأثيرات مبان في مناطق بعيدة، فقد كان التراث ذو الأصل الإسباني، قوبًا يحيث إنه اكتفى بأن يتأمل ذاته ويتأمل عمارة المغرب الإسلامي خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر حتى بخرج للحباة هذه العمارة الرفيعة الفخورة ينفسها من خلال قصور يوسف الأول وكذلك قصور محمد الخامس بشكل خاص. إن العمارة المسطحة، الإيجائية والصغيرة، للحوائط وبوائك الصحون والحدائق والنوافذ العالية ذوات العقود نصف الأسطوانية والإطارات الذي تحيط بالكوّات والهوس بعقود وقياب المقربصيات هي الذي تحدد ملامح عمارة الحمراء حيث نراها مشهدًا أو حفلة معمارية تضرب بجذورها في الخيال والشعر أكثر منها صلة بالواقع، ففي الغرفة الملكية بغرناطة أصبحت مجموعة العقود الثلاثة، أوسطها أوسعها وأعلاها، النمط المعماري المستقل، المخصص ليكون المكان الذي يجلس وراءه العاهل أو مالك القصير، أو ما كان يطلق عليه بالعربية أنذاك بالبهو. كما أن هذه الثلاثية الذي نراها في المفتاح وهي عبارة عن نوافذ ثلاث أصبحت علامة أساسية في كافة الأبراج الملكية بالحمراء ابتداء من البرطل، وجاء انتقاء العقود الثلاثة الذي هو صورة مصغرة من عقود أو أقواس النصر في العالم القديم، ليستقر من خلال العمارة الموحدية في بوائك الصحون في قصر الحمراء وفي البرطل وحديقة الساقية (القناة) بجنة العريف وقصر قمارش.

short/ makement

وعلى هذا فإن النمط القديم الواجهة ذات العقد والقطاع الضاص بالنوافذ الثلاث فوقه (أحد سمات واجهة المحراب في المساجد) أخذ يتكرر في مداخل صالات التشريفات في قصور الحمراء وكذلك في الأفاريز العالية للحوائط الذي نرى فيها عقوداً صغيرة زخرفية مطموسة.

٨- أعمال الترميم:

من خلال عمليات الترميم للزخارف الجصية في الحمراء أخذنا نعى الموقف مع تورس بالباس، المعماري الذي عنى بالحفاظ على الأثر خلال الفترة من ١٩٢٢م حتى ١٩٢٦م، وأخذ يكتب مذكراته الذي نشرها حول الموضوع في مجلة كراسات المصراء" وكان هذا المعماري من أشد الأوفياء للمبدأ القائل بالحفاظ على الأثر عندما تم تسجيله، والإبقاء عليه من الدمار وتدعيمه مع الاحترام الكبير للعمل القديم ولا يمكن إعادة اكتماله أو إعادة بناء الأجزاء القائمة. كان تورس بالباس من معارضي نظرية رفائيل كونتريراس الذي تدعو إلى ترميم الأرابيسك الخاص بالجص، والعمل على استعادة النقوش الذي فقدت وإعادة بناء المبنى المهدم إلى الحالة الذي كان عليها قديمًا، أي إلى سابق عهده. إذن فما كان يهدف إليه تورس بالباس هو أن الزخارف الجصية يجب أن توضع في مكانها على الموائط ويتم وضع طبقة من الحص في الأماكن الذي زالت منها، أقل ارتفاعًا من الأصلية، تغطى بلون يميل إلى الاصفرار أو الحمرة بتوافق مع الأصلية، وعندما لا تكون القطعة قد فقدت فيترك مكانها خاليًا وكأنه محقور بعض الشيء. وخلال هذه السنوات الأخيرة اعترف الكثيرون بأن منهج تورس بالباس في الترميم كان الأكثر دقة بالنسبة للأثر، وفي هذا الإطار المتعلق باحترام الأطلال الذي تم العثور عليها نجد أن ذلك المعماري أمر بإزالة تلك المناطق الذي نفذ فيها رفائيل كونتريراس فكرته في الترميم في مناطق مختلفة من الحمراء، ويقول بالباس في بعض أبماته: 'لقد تم إزالة طبقة الجص من حوائط الدهاليز وزالت

shart/ malmon/

هذه الزخارف المعتسفة الذي طبقها المرممون خلال القرن التاسع عشر ، وعلى هذا فإن ما قام به اقتصر على إذالة الأتربة وأن تبقى الزخارف الموروثة من العصور الوسطى في مكانها، وأزال ما لحق بها من ضرر خلال العصور التالية، وهي مناطق كثيرة في الحمراء، والمكان الذي شهد أكبر قدر من النشاط في الترميم هو مصلى البرطل والدير السابق سان فرانثيسكي. ورأى المعماري الشهير أن تلك الأعمال الذي جرت لترميم الأثر قبل القرن التاسع عشر بأنها مقبولة أو أقل سوءًا من اللاحقة عليها خاصة تلك المتعلقة بالقرن ١٦، ١٧ عندما أصبح من الضروري إصلاح الحمراء بشكل واسع على يد بنائين متخصصين لهم أهليتهم المعترف بها. وقد ورد في وثائق تلك الفترة التاريخية أن الزخارف الجمية القديمة كانت تنزع ثم يعاد وضع أخرى في الأماكن نفسها الذي كانت فيها بحيث لا يوجد أي اختلاف مع القديم. ويحدث الشيء نفسه في ألكاثار دي إشبهلية، حيث كان البناءين المتخصصون من المورو أو المسيحيين يتولون عمليات التنظيف والإصلاح الزخارف الجصية.

بدأت عمليات الإصلاح، في حقيقة الأمر فور أن انتقلت غرناطة إلى أيدى المسيحيين عام ١٩٩٦م، وتشير إحدى شروط وثيقة الاستسلام لعام ١٤٩١م إلى إحملاح حصون الحمراء، وبعد ذلك بعام نجد فرناندو الكاثوليكي يطلب من سرقسطة أن ترسل له بالعرفاء المورو اللازمين العمليات الذي كانت تجرى في الحمراء، وقد ورد ذكر اسم مُفَرِّد Mofferiz المورو عريف الجص، وإبرا هيم بارليو، وهناك شاهد أخر على أعمال الترميم الأولى وهو ما رواه الرحالة منذر الذي زار ألحمراء عام ١٩٩٤م ورأى – كما يقول – العديد من العمال المورو في القصور وجنة العريف وهم يقومون بعمليات إعادة البناء لما تهدم أو دهان ما هو قائم. جرى خلال القرن السادس عشر ترميم صالة المقربصات، وصالة الأخماس Sajimeses المختين وكشك صحن بهو السباع، ويمكن القول إن هذا الصحن جرت عليه أيدى المحمين خلال القرنين ٥١، المحيث ورد ضمن الأسماء متخصص في الزخارف الجصية يدعى لويس دي

Startf malmont

موبتى فرونتى، وهناك أسباب رئيسية لتدهور الزخارف الجصية مثل الرطوبة نظراً لتول العناية بالمواسير والمجارى وانفجار البارود عام ١٥٩٠م، وكان الحريق الذي تعرض له الأثر عام ١٨٨٩م له أبلغ الأثر على قصر قمارش حيث أنت النيران على السقف الجميل الذي كان بصالة باركا وعلى جزء كبير من الزخارف الجصية. السقف الجميل الذي كان بصالة باركا وعلى جزء كبير من الزخارف الجصية. وبالنسبة لدقة أداء القائمين على الزخرفة من المورو أو الموريسكيين خلال القرن ١٦م يجب أن نضع في الحسبان أن المورو الاندلسيين هاجروا مع نهاية ق ١٥م وبداية ق يجب أن نضع في الحسبان أن المورو الاندلسية، ومن أمثلة ذلك دار حداًد حيث يمكن حتى الأن التعرف على الوحدات الزخرفية الهندسية والتوريقات الشبيهة بما نيده في حتى الأن التعرف على الوحدات الزخرفية الهندسية والتوريقات الشبيهة بما نبده في إشبيلية وفي "الكويا" بحدائق الكاثار دي إشبيلية الذي تضم الزخارف الجصية للقرن ١٦م، وقام بها جمناصون خبراء يعملن مرووث العصور الوسطى، نجد أنها تؤكد أن الزخرفة الجصية واصات بقاها الحي خلال عصر النهضة.

الزخارف الجصية المدجنة:

سبق أن تحدثنا في صفحات سابقة حول تعريف الفن المدجن كاسلوب، ومع هذا
نعود إليه لمزيد من التوضيح والتمحيص، فالأسلوب المدجن هو اللاحق على الإسلامي،
وكان عرفاؤه مسلمين ظلوا في دورهم وأراضيهم الذي استولى عليها المسيحيون
الذين استولوا على كافة الأعمال ذات الأصول العربية وحافظوا عليها، والزخرفة
الجصية بطلق عليها مدجنة حسب المكان أو الأرض المسيحية الذي ولدت فيها بغض
النظر عن العرفاء المسلمين الذين قاموا بها سواء كانوا من المهاجرين أو من أبناء
المكان، ففي قشتالة وإقليم الأنداس، اللتين كانت كل من طليطلة وإشبيلية بمثابة
القائد، كان هناك المركزان الأكثر قوة في الفن المدجن، ثم يلى ذلك قرطبة وسرقسطة.

Startf mainten

وإلى هذين المركزين الأولين تنسب القرى والمبادات الذى تضم مبانها مظاهر فنية مدينة مهمة، وهذا ما نراه فى مثال بارز هو ألكالا دى إينارس وإستنجة، ورغم أن سرقسطة كانت أرضاً خصبة من حيث المواد الخام اللازمة الجص لم تبرز من حيث الكرّ بزخارفها الجصية المدجنة المنقوشة، لكن تميزت فى ذلك المسطحات داخل دور العبادة من حوائط ملساء مع بعض الزخارف الحفورة إضافة إلى تشبيكات رائعة بعبرة سطة خلال القرن الحادى عشر رغم أنه (أى هذا الفن) قد ظهر بعد هذا بقرنين بسرقسطة خلال القرن الحادى عشر رغم أنه (أى هذا الفن) قد ظهر بعد هذا بقرنين أو ثلاثة. كما أن التطور المهم الذى طرأ على استخدام الآجر الزخرفي فى دور العبادة وأرتبط هذا بأن الفن الأرغني المدجن قد انعـن وابتعـد عن منظومـة الزخارف وارتبط هذا بأن الفن الأرغني المدجن قد انعـن وابتعـد عن منظومـة الزخارف الخصية المنقرة الأنداسية والطليطلية خلال القرنين ١٣م، ١٤م. ولا نعرف في حقيقة الأمر عن العمارة المدجن قد الكثير من الموك لمسيحيين، وكذا منزل دى لونا بدروة.

ويختلف الأمر بالنسبة المنطقة الطليطاية الواسعة الذي تضم زخارف جصية ثرية من لاس أويلجاس ببرغش. وبالنسبة لمنطقة قشتالة – خلافًا لما عليه الحال في سرقسطة – نجد الزخارف وقد عاشت فترة طويلة من التطور والحيوية بفضل التثيرات الذي حلّت عليها تدريجيًا من إقليم الأندلس العربي خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر وخاصة من الفن المناصري، والفن المدجن الإشبيلي، في بداية الأمر ولدت الزخارف الجصية الطليطلية خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر تحت رعاية الأسقف رودريجث خيمت دى رادا وكانت الزخارف المرابطية هي مصدر إلهامها، وهي الذي أدخلها المورو من الأندلسيين المهاجرين، وهم الذين قاموا بالعمل بهمة ونشاط في القصر الأسقفي بطليطلة وفي لاس أويلجاس ببرغش، وصحب ذلك تتأثيرات متنوعة تركت بصمة في القصر الأسقفي في قونقة والمنازل الطليطلة

shart/ mainmen/

الرئيسية بدءًا بتلك القائمة فى دير سانتا كلارا لاريال. تضم كافة المنشات هذه زخارف جصية قشتالية محلية حيث لا يكاد الموروث العربى المحلى، الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر، يترك أثرًا إذا استثنينا النقوش الكتابية الكوفية الذى أصبحت من الموروثات القديمة وكانت ملازمة زمنيًا للأشرطة الزخرفية للاسقف الخشبية خلال ذلك القرن، وكانت حاضرة فى الفن المدجن الطليطنى النموذج غير المعروف فى أرغن.

أصبح نقش الجص الطري أو بعد جفافه جزءًا طبيعيًا من سمات الزخارف الجصية القشتالية وصحب ذلك وجود الألوان التقليدية وهي الأحمر والأزرق وبعض من الأسود مثلما شهدنا اللون الأحمر في حواف وأطراف الأشكال الحيوانية وغيرها، وكذا الأزرق في الأشرطة ذات النقوش الكتابية، ولما كانت المبان مسيحية أو مشيدة للمسيحيين فإن العقلية الذي تكمن وراء العناصر الزخرفية هي الذي تميل إلى ما هو عربي، كما أفسحت هذه العقلية الطريق أمام ظهور الأشكال الحيوانية والأدمية الذي كانت في الفن الروماني المتأخر والفن القوطي إلا أن كل ذلك حاء متأثراً بالطرائق الإسلامية المتبعة في هذا المقام، ونظرًا للفترة الطويلة للتعايش بين الأديان في قشتالة كان هناك جو من المخالطة تمت ترجمته في الأوساط الملكية والكنسبية في الإقبال على التأثيرات العربية الذي نراها في المشغولات العاجية والأقمشة العربية الذي كانت تحمل الأشكال الحيوانية ذات الخطوط المشرقية والنقوش الكوفية ذات الطابع المدني، وهي القطم الذي كان المُلاَّك الجدد من ملوك وأمراء وأساقفة حريصون على اقتنائها والشغف بها . وهم ، الأشياء الذي سهلت نقل العناصر الفنية إلى الزخارف الجصية المدجنة وخاصه الأشكال الحيوانية والآدمية العربية خلال القرنين العاشر والحادى عشر، الذي لا يكاد المرء يتصور وجودها في القصور العربية القديمة أو المعاصرة لتلك الفترة. وهنا نقول إن الزخارف الجصية القشتالية قد أتاحت لنا على مدار تاريضها أن نتأمل فيها تتابعًا للتأثيرات الأنداسية من مرابطية وموحدية وناصرية، وجاء ذلك ابتداء من عام ١٢٤٥م، ثم المدجنات الإشبيلية، وظل ذلك حتى جاء التأثير

sharif malmond

المسيحى الصاسم، حيث نرى الطبيعية في التوريقات، في المقام الأول، مع وجود العديد من الأوراق والثمار الذي تم جلبها مباشرة من القوطية أو من الطبيعة الذي تستلزم إعادة الحيوية للأشكال الحية القديمة الذي نراها اليوم وقد أصبحت منطقية في إطار الاسلوب الخطى للقوطية خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر.

انتقل هذا الصنف من الجمع بين الأشتات فنيًا في التوجه الطليطلي، والذي نراه بوضوح في المنشآت القتشائية المدجنة خلال ق ٤ /م، إلى كافة أجزاء إقليم الأنداس على جناح التوجه "الطبيعي"، وكذلك إلى قصر الحمراء في عصر محمد الفائداس وعصر الملك ألفونسو الحادي عشر ويدرو الأول وإنريكي الثاني حيث ظهر المليل لما هو عربي – فنيًا – في دير لاس أويلجاس على يد ألفونسو الثامن وزوجه السيدة / ليونور، ولم يحدث أن وجدنا في الجغرافية الإسبانية هذا الصنف من النشاط في عالم الزخارف الجصية الذي اتسم بالقفزات إلى الأمام ثم التراجع مثل النشاط في عالم الزخارف الجصية الذي اتسم بالقفزات إلى الأمام ثم التراجع مثل الملكية الجديدة وقصور النبلاء والأساقفة، حيث نلاحظ لأول مرة ملامع محددة للفن المدجن الملكي، وهو توجه مجهول في الأقاليم الأخرى، المجاورة للأراضي الإسلامية، مثل أرغن وشرق الأندلس والبرتغال، ويدفعنا المنطق إلى القول بأن ميلاد هذا الفن المدجن المتعلق بمقار الإقامة كان له في الممراء مصدر مهم يدخل في منافسة حرة مع الفن المدجن والفن المدجن الإشبيلي الذي أخذ يشتد عوده طوال القرن الثالث عشر في المدينة المذكورة (إشبيلية).

كان هناك وجه آخر جيد للمواجهات بين المسلمين والمسيحيين في ميادين القتال، ألا وهو الجوانب المعمارية والزخرفية العربية الذي أخذت الممالك القشتائية تستولى عليها وتفخر بها وتستخدمها كمقار لها وهذا هو مغزى وجود النقوش الكتابية العربية الكوفية الذي توجد ضمن الزخارف الجصية في المشهد الفني المدجن، فعبارات تتحدث عن الشرف والمجد والسعادة والصحة والرضا وأن الملك لله، نجدها

start/ mateman/

في كل مكان، ثم تأتي عبارة "لا إله إلا الله" و "الحمد لله على نعمه"، وكلها ذات أصبول موحدية منقولة في الزخارف الجصية المدجنة الطليطلية والإشبيلية وأحيانًا كثيرة ما تكون في تواز مع تلك الذي نشهدها على حوائط الحمراء، وتوحد النقوش الكتابية في مقار إقامة الأمراء والأساقفة خلال القرن الرابع عشر (طليطلة وقونقة وألكالا دى ابنارس) وكذلك في بعض الأديرة، وأصبح الأمر معتبادًا عندما نرى في معيد الترانسيتو بطليطلة (١٣٥٧م) اجتماع النقوش الكتابية العربية والعربية سواء كانت آمات قرآنية أو نصوصنًا من التلمود، وإلى جوارها تروس ملكية لبدرو الأول، حيث الأسد المتوبِّب والحصن ذو الأبراج الشِّلاثة. وتدفعنا هذه النماذج إلى التفكير في السلطة المقصودة سلفًا والتي مارسها الملوك المسيحيون على كافة الأراضي الأيبيرية، وفي ميدان المعركة نجد أن حرب الاسترداد كانت مواتية بالنسبة لهم، غير أن ميدان الفن بحمل نتائج مختلفة إذ ينتصر الفن الإسلامي حيث كان ينظر إليه في تلك الفترة على أنه رمن أسطوري مثير للدهشة وأنه مادة فخمة بجب تقليدها ولكن يتكلفة أقل. وقد أمكن كل هذا بفضل جماعات العرفاء المسلمين الجوالين الذين بقدمون خدماتهم لأفضل من يرعاهم سواء كان عربيًا أو مستحيًا وكان كل شيء رهن الكرُّ والقر في منادين القتال ومعارك حرب الاسترداد، إذن كان من الطبيعي أن يتولى مُلاِّك هذه المبان المدجنة حماية العرفاء المورو وأن يضموهم ليكونوا تحت مظلة سلطانهم، ومن الأمثلة المتأخرة على هذا نرى تورس بالباس بشير إلى أن الكاردينال تسبئروس قد أفاد من خدمات المورو الذي يدعى يوسف أوبيخونا، وفي قصر وادي الحجارة لأل مندوبًا كان يعمل شخص يدعى Domalich، وفي قصر شيقوبية كان هناك العريف XadelAlcalde، كما أن الوبَّائق الأرغنية تضم عددًا مهمًا من عرفاء الحص ومن بينهم محمود، عريف أعمال الجص في الجعفرية على زمن الملك بدرو الرابع، وكذا يوقاف الحزمل الذي كان خلال عام ١٣٣٥م يعمل في سانتا ماريا دي ميديبيا في تروال. أضف إلى ما سبق أننا سبق أن أشرنا إلى وجود أسماء عرفاء مورو سرقسطيين

shart/ makement

طلبهم الملوك الكاثوليك القيام بإصلاح أو ترميم الزخارف الجصية في الحمراء مثل العريف .Almofferi ويذكر لابادو بارادينا اسمًا أخر هو إبراهيم الذي كان يعمل إلى جوار الونسو مارتنث دي كاريون في أراضي إقليم بالنسيا، وفي السهول القشتالية الواسعة – في الشمال – وفي ليون هناك العديد من الورش ومدارس العرفاء في عالم الجص كانت تمارس عملها في العديد من المبان والمصليات والواجهات والأضرحة والفرندات والقصور والمنابر، وربما كانت هذه الأعمال نشطة جدًا بسبب وجود مركز إشعاع تمثل في قصر أستوديو المدين، وهو مقر إقامة السيدة/ ماريا دي باديا، وقصر كوريل دي لوس أخوس (بلد الوليد) ومقارً ملكية في كل من برغش وليون زال معظمها من الوجود. هذه النماذج كلها تتسم بانها تخضع لتأثيرات فنية عدة قادمة من مدارس الزخارف الجصية الطليطلية الشهيرة، ورافق ذلك تدهور سريع لما هو عربي وتنام القوطية المتأخرة.

استطاعت الزخارف الجصية، ذلك الفن الذي انتقل من المساجد والقصور العربية في إقليم الأندلس، أن تتلامم مع كافة المنشآت القشتالية، ففي طليطلة نجدها العربية في إقليم الأندلس، أن تتلامم مع كافة المنشآت القشتالية، ففي طليطلة نجدها في توارن مثالي مع العقد الحدوى العربي المحلي (دار دير سانتا كلارا لاربال ومعبد سانتا ماريا لابلانكا)، ثم يحدث الشيء نفسه مع العقد المفصص أو المفصص المصحوب باطراف مدببة القادم من إشبيلية. غير أن العقد الاكثر شيوعًا لبتداء من الربع الأخير من القرن الثالث عشر هو العقد نصف الاسطواني المسئن القادم من غرناطة والموجودة في طليطلة في أضرحة توجد في الكاتدرائية وفي دير لاكونتبثيون فرانسيسكا، وهو في الحالتين متوج بإفريز من المقربصات ذات الطابع الناصري، وخلال القرن الرابع عشر توجد كثرة من التأثيرات الناصرية القادمة من غرناطة الذي وخلان القرب نفرض نفسها في القصور هي الواجهات الجصية ذات العقد النصف أسطواني المرتقع بعض الشيء beraltado ولتوج بإفريز وفوقه ثلاث نوافذ أو خمس نوات تشبيكات، وتحول المشهد إلى حامل أيقونات حقيقي مدجن تحيط به نافذتان أو كوات ذات عتب،

start/ mateman/

وفي هذه الأجواء الملكية نجد أن الزخرفة الطبيعية الجديدة، الذى بدأت في طليطلة مع نهاية الربع الثاني من ق ١٤، وبها الأيدى الذي تقبض على الغصن، وكثرة من التروس غير المسبوقة، أخذت تكسب أرضاً أمام التوريقات العادية وتعايشت معها في تناغم كامل. وفي مبنى واحد سواء كان صالة أو مصلى نجد أن النقوش العربية أحياناً ما تشكل خطاً موازيًا لزخارف أخرى ذات طابع قوطي، بحيث أصبح من المعتاد أن نرى لفظ الجلاة "الله" واسم المسبح وأمه مريم، كما كان هناك تعايش بين الاشكال الإسلامية الحية الذي نراها في لاس أويلجاس ببرغش وقصر تورديسياس حيث نرى أشكالاً للقديسين والأساقفة والملائكة، وفي إشبيلية نجد مشاهد خاصة بالنبلاء وفن الصبد منقولة عن المشغولات العاجية "الغائية" وكتب المنمنات القشتالية انذى نجده في المحقد ألا النسم الذي نجده في الملحقات الحميمة في قصر بهو السباع على عصر محمد الرسم الذي نجده في الملحقات الحميمة في قصر بهو السباع على عصر محمد الناماس. وكنتويج ذهبي لكل هذا الفن المدجن بين الأشتات نجد المللة إنريكي الثاني يقيم وسط المسجد الكبير بقرطبة ضريحاً لوالده ألفونسو الحادي عشر وهو عبارة عن يقيم وسط المسجد الكبير بقرطبة ضريحاً لوالده الفونسو الحادي عشر وهو عبارة عن

ومع نهاية هذه العملية الوصفية للزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية ندرك أنها بعيدة عن كونها مجرد أشكال صامتة على الحوائط، وأنها كانت تعبر عن نفسها وكأنها كتاب آخر مهم من كتب الحوليات حيث نجد التوجهات الفنية للكثير من العصور وقد أصبحت حلقات في سلسلة تنتقل من الثراء الفني إلى التقشف ومن أقصى التوجه الطبيعي إلى كثرة ووفرة في الزخارف الحية مع وجود معين لا ينضب من الأشكال والنقوش الكتابية العربية والعبرية والقوطية والمعارك والمسابقات، إضافة إلى المهادنات والسلام الذي نراها في التروس الخاصة بجماعة بدرو الأولى ومحمد الخامس. وفي هذا المقام تبرز أمام عيوننا الزخارف الجصية في القصر الطليطلي سوير تيث حيث نلاحظ أن التوجه الطبيعي والأشكال الخاصة بالوصيفات والمور

start/ mainting

الجالسين قد بلغ شاوًا يضارع النقوش الذى نجدها فى صالة العدل بقصر بهو السباع فى الممراء، ويلاحظ أن هذه وتلك مفعمة بالنقوش الكتابية القوطية الذى انتشلها جوديول ركارد.

الزخارف الجصية القوطية وعصر النهضة:

ظلت القصور القشتالية خلال عصر الملوك الكاثوليك تزخر بالزخارف الجمية حيث نجد أن كوات الأسقف و Cardina اخذت تنتقل إليها من المبان الحجرية القوطية المتأخرة غير أن التقنية هى الإسلامية الخاصة بالجص الطرى أو المنقوش باستخدام المثقاب وأحيانًا السكين، وكان من المنطقى أن يكون الأمر على هذا النحو ذلك أن المثقالة وأرغن كانتا تضمان العديد من عرفاء الجص المهرة، وهؤلاء كان عليهم أن يتعلموا الأسلوب القوطى خلال ذلك العصر إذا ما أرادوا البقاء، وجاء هذا ضمن تصنيف فن بدأ بالأسلوب الإيزابيلي ثم تلاه أسلوب الكاردينال ثيسنيروس. وقد طبق الأسلوب الأول على المبان الصجرية القوطية، ومع عصر ملوك الكاثوليك أخذت تنضح ملامع الأسلوب الإيزابيلي باستضدام الأجر والخشب والجص في منازل النبلاء ويوريضوس، ومنزل جماعة سانتياجو دى أوكانيا ومنازل لأقارب الأسقف مندوثا في وتوريضوس، ومنزل جماعة سانتياجو دى أوكانيا ومنازل لأقارب الأسقف مندوثا في منشانارس لاريال ووادى المجارة وقصر كوجويردو (وادى المجارة) إضافة إلى مناسليات وصالات اجتماعات الأساقفة والعديد من المنابر في قشتالة وليون وأرغن، وهي إسهامات تتجارز أفاق القرن الخامس عشر وهذا ما تؤكده الزخارف الجصية وهي إسهامات تتجارز أفاق القرن الخامس عشر وهذا ما تؤكده الزخارف البحصية المنتفدام السكين في صحن دير يكاتبرائية طرشية باستخدام السكين في صحن دير يكاتبرائية طرشية باستخدام السكورة ومحدد دير يكاتبرائية طرشية باستخدام السكورة ومحدد دير يكاتبرائية طرشية باستخدام السكورة في صحن دير يكاتبرائية طرشية باستخدام السكورة ومحدد دير يكاتبرائية طرشية باستخدام السكورة ومحدد دير يكاتبرائية طرشية باستفدام السكورة ومحدد دير يكاتبرائية طرشية (١٩٥٩ مـ١٨).

يبدأ قصل جديد من قصول الزخارف الجصية في أسقفية الكاردينال تُيسنيروس، وبخول الأسلوب الخاص بعصر النهضة بفرعه البلاتيري حيث تجلت

saurt/ mainmen/

أقصى مظاهره في ألكالا وبالتحديد في مالحق القصير الاستفى ومصلى سان الدونسو وقاعة الاجتماعات بالجامعة، غير أن الزخارف المدجنة الذي لم تختف بالكامل تمكنت من مواصلة البقاء خلال القرن السادس عشر، وكان ذلك من خلال الزخارف المحصية البالتيرية المجديدة في قصير بنيا أراندا دى دويرو، دى لوس كيندس دى ميراندا، وكذا واجهة مصلى "البشارة" في كاندرائية سيجوينثا، ومصلى سانتا ماريا دى دوية، ومصلى روساريو في سانتا خوستا إى روفينو دى مالويندا وكذا الواجهات الطليطلية المتغرقة مثل تلك الخاصة بعقود الحوائط المضافة إلى معبد الترانستو. هناك نموذج غريب من الزخارف الجصية ذات الاسلوبين، الغرناطي والبلاتيري، ألا وهو الخاص بمنبر الكنيسة المسماة أموسكو (بالنسيا). ونظراً لأن الزخارف المحمية الذي كانت سائدة في المنازل المدجنة بالمدينة بالمدينة على المقون على محتفظً بالزخارف المحمية الذي كانت سائدة في المنازل المدجنة بالمدينة خلال القرن ١٤، وكذلك الأمر بالنسبة للزخارف المحمية للملك كارلوس الخامس في خلال القرن ١٤، وكذلك الأمر والنسبة للزخارف المحمية الملك كارلوس الخامس في القصبة الذي بحدائق ألكاثار الإشبيلي حيث نرى بداخلها، في وضع تبادلي، تروس الملك وعبارة Plusultra مصحوبة بزخارف جمية ونقوش كتابية عربية.

رؤية شاملة:

رغم أن القن المدجن قد رصف بأنه فن لا يضضع لقواعد ثابتة، كما أنه غير اكاديمى، فعند مقارنته بالأساليب المسيحية تجد أن الزخارف الجمعية قد اتخذت مسارات عادية ممتدة بين إقليم الأنداس والقشتاليين، وكان ذلك الامتداد في اتجاه مضاد لمسار معارك حرب الاسترداد، وكانت البداية الخاصة به هي السير في مراحل – في البداية – سهلة التصنيف، ففي النصف الجنوبي لشبه جزيرة أيبيريا وشرق الانداس نجد أن الموروث الموحدي تمكن من الم شسمل كافة الانشطة في ميدان الزخارف الجصية سواء كانت داخل أو خارج الاراضى الخاصة للسيطرة الإسلامية.

start/ malmon/

وعندما ننتقل إلى النصف الشمالي نجد أنه بعد مرحلة التكوين الذي سيطرت عليها الاتجاهات المرابطية والموجدية الذي انفصلت عن اقليم الأندلس، تبدُّت لنا مرجلة يقودها الفن الناصري والفن المدجن الإشبيلي، ورويداً رويداً أخذ الاتجاه الطبيعي ينفذ إلى هذين الفنين لكن دون أن يعنى القطيعة مع الموروث العربي. ويكمن السرُّ الخاص بتوجهات وملامح الفن المدجن القشتالي في عملية الدمج أو التعايش أو التواؤم بين كلا الاتصاهين الفندين، وأصيح الانعكاس الأمين للمجتمع العربي المسيحي. هذا النشاط الفني المحموم كان يحظى برعاية اللوك والنبلاء حيث أعربوا عن احتيامهم لمنازل خاصية يهم وهم في أوج السلطة والشهرة. وهنا نتساءل: أبن هي قصور إقليم ليون وقشتالة الرومانية أو القوطية المشيدة من الكتل الحجرية؟ وبقول إن البذخ والرفاهمة الذي كان يتم المصمول عليها بتكلفة أقل من خلال المنازل العربية المشيدة من الآجر والخشب والجص قد ضرب بجنوره في أعماق المجتمع القشتالي. فهناك العديد من الحالات الذي ترى فيها العرفاء الجوالين يعملون هنا وهناك مقابل أجر بحصلون عليه، وكان الحصاصون المعروفون يسافرون إلى أي مكان ماعدا الغرباطيين الذين انتقلوا فقط إلى إشبيلية لزخرفة مبالون السفراء في ألكاثار دي إشبيلية، أضف إلى ذلك أن يعض مشاهير هذا الفن من المدرسة الإشبيلية ظهروا في منطقة برغش وسيجونث لزخرفة الحصون والمنازل، وانتقل الطليطليون إلى تورديسياس وأستوديو، وكذلك إلى إشبيلية ابتداء من نهاية القرن الثالث عشير (الزخارف الحصية في سبوق بايونا في صحن الكاتدرائية) وإلى قرطية أبضاً. وعندما نتجاوز الفترة الأولى الذي تكوِّن فيها الفن المدحن الطليطلي، نجد أن طليطلة - كما هو الحال في غرباطة - كانت لها قيمتها بفضل عرفائها. غير أن الأمر بختلف عندما نتحدث عن شيوع الزخارف الجصية في كافة أنواع المنشآت في المحافظات والتي أقيمت في مختلف أنحاء قشتالة وليون وكانت بها زخارف لا تحمل طابعًا موحدًا وغير متسقة واستعصت على التصنيف أو الدخول في حظيرة القبود والأصول الفنية المتبعة في المدن الكبري.

start/ malmon/

هناك على ما يبدو غيبة للزخارف الممينة المدينة في شرق الأندلس وألم ية وغيرات إقليم الأنداس والبرتغال، وهذا له تفسيس بتلخص في قلة العرفاء المجلسن، أه عدم وحودهم، من هؤلاء المتخصيصين في الزخرفة الحصية خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر والقرن التالي، لقد تمكنت كل من إشبيلية وقرطبة من الاستحواذ عليهم، وهنا لا نستغرب وجود فن مدجن في شرق الأندلس وألمرية، فهي المناطق الذي كانت تضم أساسًا القصور العربية مثل الكاستيذو (مرسية) والقصر الصنفين (مرسيبة و أوثدا) وقصير بينو إيرموسيو بشاطية، وفي ألمرية نحد مسجد فيتبانا بزخارفه الجصبية المهمة ذات الطابع الموجدي، وهذه كلها منشأت تمت على أبدى عرفاء حوالين أو مهاجرين من إقليم الأنداس رعاهم ملوك محلبون مثل ابن مردنيس في منطقة مرسية في نهاية القرن الثاني عشر، وطوال القرن الثالث عشر، حيث نحد أن الزخارف الحصية تهاجر من غرباطة أو اشتبلية إلى المغرب المشرقي والغربي وإلى القاهرة، ولا شك أن هذا الترجال للزخارف الجصية أو عرفاء هذا الفن داخل إسبانيا الإسلامية والمدجنة، والذي بدأ بعمليات الغدو والرواح للمرابطين والموجدين من شياطيء إلى آخر عبر مضيق جبل طارق، سبهَّل لنا معشر الدارسين المعاصرين وضيع وجهات نظر محل حدل من المنظورين الأسلوبي والتاريخي (الترتيب الزمني) وخاصة عندما نضع في الحسبان المقولة الذي تتحدث عن وفرة ضخمة في المنازل والمساجد، ذات الزخارف الجصية، سواء كانت عربية أو مدجنة، الذي كانت قائمة والتي لم يتبق لنا منها إلا القليل من النماذج حتى نتوصل إلى حلّ لهذه المضلة نلجاً إلى بعض التصنيفات للزخارف الجمسية استنادًا إلى العصور والأساليب والمناطق المغرافية، ومع هذا تحدث منالغات منهجية وندخل في تسلسل وتفريعات للوحدات والتكوينات الزخرفية النباتية والهندسية العربية والمدجنة لهذه الزخارف، وفي هذا الإطار كان طرحنا من خلال كتاب "الفن الإسلامي في الأنداس: الزخرفة الهندسية"، "الفن الاسلامي في الأنداس: الزخرفة النباتية".

sharif malamand

إحصاء للزخارف الجصية وأماكنها الجغرافية:

١- غرناطة العربية والموريسكية:

ق ١٣: غرناطة والحمراء:

قليلة هي الزخارف الجصية في هذا القرن، وقد شهدنا بعض القطع المتفرقة وغير المترابطة من الجمل المنفوش في قصر بني سراج Abencerrajes في "النطقة الخلاء في الحمراء"، وقد ارتبطت هذه القطع، أسلوبيًا، بالزخارف الجصية في الغرقة الملكية بغرناطة ومنزل خيرونس ومنزل العملاق في رندة، وقد كانت كلها داخل الأطر الذي أسسبها الفن الموحدي، وهذا ما نراه في الزخارف الجصية للبعثرة الذي ترجع إلى ق ١٢ والتي عثر عليها في ساحة الشهداء بقرطبة، إضافة إلى جزازات أخرى تنسب إلى مسجد الكتبية وتنمال ومسجد الرباط، وهي تلك القطع الذي تجلت بعد ذلك في مرحلة متأخرة زمنيًا في الزخارف الجصية بمسجد تازا (١٢٩٢م)، وقد عثر في الحمراء على زخارف جصية متفرقة ذات طابع موحدي.

ق 14: الحمراء:

يبدأ هذا القرن بالزخارف الجصية في "مخزن القحم" بغرناطة، وموضوعاته هي الزخارف النباتية والنقوش الكتابية والمقربصات في منظومة بدأت في الزخارف الجصية خلال ق ١٧، ويمكن أن ننسب إلى عصر محمد الثالث الزخارف الجصية في البرطل أو أبراج السيدات - حيث نرى الحوائط في غرناطة وقد كُسيّت لأول مرة بالزخارف الجصية - وكذا منزل ما يسمى بحمام أوليناريو، الكائن في شارع ريال أنات وكذا الزخارف الأولى الخاصة بالدير السابق المسمى سان فرانتيسكو، ويضاف إليها زخارف أخرى ترجع إلى عصر محمد الخامس، وتواصل الزخارف الجمية بين حكم محمد الثائث وإسماعيل، حيث نرى تراكبًا بين وجودها في جنة العريف بين حكم محمد الثائث وإسماعيل، حيث نرى تراكبًا بين

shart/ makement

طبقات الزخارف في بعض الأبراج، ملونة بالأحمر والأزرق والأخضر والبني. وبالنسبة لإخرفة المقربصات الذي بدأت داخل قصور الحمراء، في البرطل، فقد أخذت تنتشر في الإفاريز العالية والعقود والكوات (الطاقة) وتيجان الأعمدة، وانتشرت النقوش الكتابية الكوفية وهي تحمل العبارة المعهودة "لا غالب إلا الله" الذي بدأت بدورها أيضًا في البرطل مع إضافة أفظة أفي الإسلام". وإلى حكم يوسف الأول (١٣٣٨م-١٩٥٨م) تنسب الزخارف الخاصة بصالون قمارش، بما في ذلك العقد المزخرف بعقريصات معقدة في المدخل، كما أن حوائط الصالة مزخرفة كلها بالجص، وكذلك بعقريصات معقدة في المدخل، كما أن حوائط الصالة مزخرفة كلها بالجص، وكذلك الأمر - في البداية - بالنسبة الحمام الملكي الملحق بالمبنئ، نجد هذه الزخارف اذلك السلطان أيضًا في برج الأسيرة حيث فرضت زخارف المقربصات نفسها وتكرر عقد المؤل تنسب أيضًا الزخارف الجصية في البرج المرقب الكائن في صحن ماتشوكا وهي زخارف ترتبط بزخارف قصدر شنيل بغرناطة، وهناك احتمال في أن القطع وهي زخارف تربع المي عصر محمد الخامس.

بدأت أثناء حكم هذا العاهل الأخير أعمال الإصلاح بدرجة كبيرة في قصر قمارش وصالة باركا وميكسوار ومصلى ميكسوار والغرفة الذهبية، والواجهة الضخمة لقصر قمارش والداخل المنحنية الذي تبدأ عند تلك الواجهة وتتجه إلى صحن الرياحين Arrayane؛ وانتشرت بشكل واسع في هذه المناطق الشعارات الناصرية، الذي لم نرها أبدًا في قصور يوسف الأول. وفي قصر بهو السباع الذي شيد بالكامل على يد محمد الخامس، نجد أهم وأبرز الزخارف الجصية في الحمراء في الصالات أن القباب مثل صالة العدل ذات القباب الثلاث، وصالة الاختين وصالة بني سراج حيث شهدت كلها ميلاد الاسلوب الجديد، "الميل إلى الطبيعة"، الذي أثرى طبلات عقد المدخل إلى صالة باركا، وهو هنا ذو بصمة مدجنة طليطلية، كما نجد فيه وفرة من المدخل إلى صالة باركا، وهو هنا ذو بصمة مدجنة طليطلية، كما نجد فيه وفرة من

start/ malmon/

شعارات الترس الناصري وتكوينات ثرية من المقربصات الذي يتم تطبيقها على العقود والقباب، حيث جاء تصميمها سيرًا على نموذج قباب المقربصات في المساجد الموصدية في شمال أفريقيا. وعندما نتأمل عقود المقربصات وبعض موضوعات الزخرفة النباتية سنلاحظ وجود تأثيرات التوجهات الفنية في عصر بني مرين، ولا شك انخلت في عصر محمد الخامس، عندما عاد من منفاه في الأراضى المغربية ابها سخلت في عصر محمد الخامس، عندما عاد من منفاه في الأراضى المغربية بينداء من عام ١٣٦٧م، وخلال هذا العام الذي تبدأ فيه فترة الولاية الثانية السلطان نجد تتويهًا في النقوش الكتابية العربية الكائنة في واجهة "بينادور باخو" – الذي تم تصميمه ليكون قبة أميرية، طبقًا لما جاء في أشعار أبي الحجاج – بكنبة يوسف الأول؛ ومع هذا فإن الزخارف الداخلية الذي تضم شعار الجماعة الناصرية تحتم نسبة ذلك إلى عصر محمد الخامس أو من تولى الملك من بعده. وقد بلغت الأعمال الذي تمت في عصر محمد الخامس القصر أو الدير السابق المسمى سان فرانثيسكو، ولوجهة الداخلية لبوابة النبيذ. وفي عصر محمد السابع (١٣٩٦م-١٤٠٨م) تم إقامة الواجهة الداخلية لبوابة النبيذ. وفي عصر محمد السابع (١٣٩٦م-١٤٠٨م) تم إقامة برج الأميرات ونرى هناك الزخارف الجمية الرتبطة بمرحلة الإنحطاط المعروفة في الحمراء، كما تحمل أيضاً شعار الجماعة.

الزخارف الجصية الغرناطية خارج غرناطة:

مع نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن التالى أخذ "مخزن الفحم" يضم آيات قرآنية مكتوبة بالخط الكوفى، وتضم البائكة (على شاكلة الإيوان) الخاصة بالمدخل إلى المبنى عقد مقربصات يتسم بالروعة والتعقيد وهو الأول من نوعه فى المدينة؛ وانطلاقاً من الزخارف الذي تضم التشبيكات والأطباق ذات الثمانية اطراف والنقوش الكوفية والمائلة الذي تغطى الحوائط بالكامل يلاحظ أنها تسير على هدى برج الأسيرة والبرج المرقب ماتشوكا بالحمراء والسراى أو القبة الذي نجدها في قصر شنيل الذي

story malmont

لابد أنه أقيم خلال عصر يوسف الأول، مثلما هو الحال في المدرسة حيث نرى في المصلى أن النقوش الكتابية تساهم في زيادة السياق الذي عليه الآثار السابقة وذلك بوجود المقريصات الذي نراها في مناطق الانتقال وعقود الربط، غير أننا اليوم نراها بعد أن جرت عليها ترميمات ضخمة. ومن الأماكن المهمة أيضًا المنزل الكائن بشارح كونسو لاثيون والذي لم يصلنا منه إلا الواجهة الذي تضم زخارف جصية مهمة ذات نقوش محفورة، ربيما ترجع إلى نهاية القرن الرابع عشر.

وخلال الفترة من نهاية القرن الرابع عشر والقرن السادس عشر نجد في حيً البيّازين بعض الزخارف الذي ترجع إلى الفترة المذكورة والتي تتسم بانها أقل شانًا، ومن أمثلة ذلك دار الحرة وتلك الدار الذي تهدمت المسماة "دار الراهبات" حيث نجد أن العديد من قطع البص الذي تنسب إليها موجودة الآن في متحف غرناطة؛ كذلك نجد "منزل الأمراء" أو منزل "ستيًّى مريم" الذي نرى بعضاً من زخارفها البصية في المتحف المذكور مثلما هو الحال بالنسبة لزخارف "منزل بيمينا" بما في ذلك تشبيكات مهمة. وهنا أمكن اكتشاف طبقة من الجص فوق طبقة أخرى أقدم منها. هناك "منزل سابخ، ومنازل الحرى أكثر سابخ، ومنازل أخرى أكثر مناجا سابتا كتالينا دي ثافرا"، ومنزل الفرن الذهبي ومنزل سابخ، ومنازل أخرى أكثر منازل مسجلة وقام جومت موريتو بوصفها في دليل غرناطة".

٢- قرطبة:

بعد أن انتهى عصر الخلافة الأموية واستمراراً لما عليه وضع الزخارف البصية خلال القرن المادى عشر الذى نضم أشكالاً حية عثر عليها فى ساحة الشهداء، تتعلق بمرحلة عصر ملوك الطوائف كما ترتبط بالزخارف الجصية فى الجعفرية وبما فى قصبة ملقة وألمرية، أمكن العثور فى ذلك المكان – ساحة الشهداء – على جزازات من الزخارف الجصية الموحدية ترجع إلى العقود الأخيرة من القرن الثانى عشر،

sharif malmond

وتضع معينات من سعفات ذات الأسلوب الذي تراه في الفيرالدا، وميداليات medallones مفصصة ونقوشاً كتابية كوفية مهمة، إضافة إلى سعفات مدببة تسير في خط مواز لتلك الذي عثر عليها، وترجع إلى القرن نفسه، إلى جوار مسجد الكتبية بمراكش ومسجد حسان بالرباط، وهي كلها نموذج السعفات الذي نجدها في المنازل الغرناطية خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر؛ ويلاحظ أن قرطبة لم تقم بأي نشاط، خلال ذلك القرن، يتعلق بالزخرفة الجصية رغم أن بعض الباحثين يحاول أن ينسب إليها تلك الأجزاء العليا الذي نجدها في "المصلى الملكي"، إذ يرون أنها ترجع إلى عصدر إنريكي الثاني (١٣٧٧م) وهو التاريخ المدون في نقش قوطي في الجزء السطي؛ وطبقًا لنقش كتابي قوطي أيضًا تنسب بعض الزخارف الجصية ذات الاسلوب الطبيعي والموجودة في واجهة "بوابة الغفران" في صحن المسجد مصحوبة بالشعارات المتوجة للعاهل في طبلات العقد.

توجد في متحف قرطبة بعض القطع الزخرفية المتعلقة بمنازل مدجنة مهمة وهي عبارة عن عقود وتوريقات من "منزل الكابتن العظيم" أو "منزل النسر" - ق ١٤ - والذي كان الدير السابق سانتا كلارا، وفي الأونة نفسها أضيفت إلى داخل المسجد عقود مدافن تضم زخارف جصية مهمة على شاكلة الأسلوب المتبع في المصلى الملكي والتي نجد فيها بين الفيئة والأخرى الشعارات المسيحية. وتبرهن كافة هذه الأمثلة على أن قرطبة كانت تضم في أحضانها عرفاء الجص المحليين، ومع هذا فقد خضعوا على أن قرطبة كانت تضم في أحضانها عرفاء الجص المحليين، ومع هذا فقد خضعوا أن تنسب تلك الزخارف الذي نجدها في المعبد اليهودي بالمدينة الذي شبيد عام ١٣٦٤ مبناء على أوامر من اسحاق محب، أضف إلى ما سبق هناك بعض المنازل الرئيسية الذي ترجع إلى العقود الأخيرة من القرن الرابع عشر وهي "منزل الجرس" و "منزل فرسان سانتياجو". وخلال الفترة نفسها جرت إقامة وزخرفة "مصلى سان بارتولومية" حيث نجد أن مبانه المشيدة من الحجر مغطاة بطبقة من الزخارف

shurif mulimond

الجصية الذى تضم شعارات الجماعة الناصرية ونقوشاً كتابية كرفية بها عبارات هي المُضاف ألله السعادة الدائمة.

٣- ألمرية:

كان المسجد الجامع بالدينة "سان خوان" هو نقطة البداية الزخارف الجصية في هذه المدينة، وقد شيد المسجد في عصر الخالفة ثم جرت عليه إصلاحات خلال القرن المحادي عشر ضمت زخارف جصية رائعة تحمل سمات عصر ملوك الطوائف؛ هناك إصلاحات أخرى موحدية نراها بوضوح في منطقة المحراب؛ هناك بعض جزازات من الزخارف الجصية (ق ١١) جرى انتشالها من القصية أثناء الصفائر الذي جرت مؤخراً؛ ومن الزخارف المهمة تلك الذي تنسب إلى مسجد فينيانا الذي يبدو أنه أقيم في منتصف القرن الثالث عشر في إطار الاسلوب الموحدي المتطور وإلذي يرتبط بشدة بالزخارف الجصية العربية العزناطية ويزخارف "القصر الصغير" بمرسية، وفي المبان المشار إليها في ألمرية نجد بعض العبارات المنقوشة بالخط الكوفي ذي الطابع الموحدي مثل "البركة" و "الحصد لله على نعمه" و "لا إله إلا الله"، وقد قامت كارمن بارثيلي بدراسة كافة هذه الزخارف. وربما شارك في أعمال الزخرفة المذكورة بعض الجصاصين الفرناطيين أو الإشبيليين. هناك زخارف جصية، متأخرة زمنياً، في الحصن المنزل المسمى "بيليث بلانكو" الذي شيد على عهد بدرو فاخاردو أول ماركيز البلدة بيليث (١٠٥٥م ١٥٥).

٤- ملقة:

لازالت في "القصبة" رخارف جصية مهمة ترجع إلى القرن الحادى عشر، ويمكن أن نرى في متحف القصبة نفسها أشرطة تضم نقوشًا كتابية عبارة عن آيات قرانية

start/ mateman/

وترتبط بفترات زمنية طويلة تبدأ من القرن الثانى عشر حتى الخامس عشر، وجرت دراسة هذه الأشرطة على يد أتين ألمانسا. وفي البرج المسمى "برج مالدونادو" بالقصبة نفسها نجد زخارف جصية تضم أطباقًا نجمية من ثمانية أطراف ونقوشًا عربية تعبر عن العظمة الدائمة لله. وقد دخلت متحف القصبة قطع زخرفية جصية ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر مصدرها رندة Ronda، وهي نقوش تضم نقيشًا كتابية كوفية بها عبارة "لا إله إلا الله"، ويلاحظ أن أقدمها ترتبط بدرجة ما بالزخارف الجصية الغرناطية خلال العقود الأولى عن القرن الثالث عشر، هناك زخارف جصية أخرى قادمة من دير سانتا كلارا دى ملقة.

رُندا Ronda :

توجد الزخارف الجصية في منزلين مهمين يرجعان إلى القرن الثالث عشر، أحدهما يطلق عليه "منزل العملاق" والآخر "منزل أبو مالك"، ومن هذا المنزل الأخير تم انتشال عقد به مقريصات كأنها الستارة، وهذا مقدمة لعقود المقريصات في قصور الصمراء خلال عصر محمد الخامس، وقد جرت عمليات ترميم متلاحقة على منزل العملاق وكان آخرها عام ١٠٠١م، ومع هذا فإن الزخارف الجصية الذي تأكلت لم يطرأ عليها غير ذلك. أما الزخارف الخاصة بمحراب "المسجد الجامع" بالمدينة فهي متأخرة عن السابقة وترجع إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر ولها تأثير غرناطي واضح غير أن هناك بعض اللمحات المنقولة عن الزخارف الجصية لبني مرين في المغرب Magred.

٥- شريش (قادش):

رغم أن التأثيرات الموحدية ملحوظة في المدينة من خلال مبان القصية إلا أنه لم تصل إلينا بعض الجزازات المتفرقة الذي ترجع إلى ق ١٢م، هي اليوم ضمن مقتنيات

sharif malmond

متحف البلدية، وهى قطع تضم سعفات مدببة ذات أسلوب صوحدى. هناك قطع متأخرة تاريخيًا عن السابقة نجدها فى المتحف نفسه، مصدرها على ما يبد معبد سان ديونيسيبو، وكانت طبقة تغطى الآجر بشكل مباشر وتضم نقوشًا كتابية مائلة.

٦- إشبيلية:

هناك زخارف موحدية عثر عليها في "الكاثار" و "بواية الغفران" في صبحن شحر البرتقال بالمسجد الجامع، وفي قبة المقريصات نفسها، في واحدة من مداخلها وفي "صحن الأعلام" في ألكاثار، حيث نجد قبة رائعة ذات أوتار، من الآجر والحص، أما المفتاح فهو من المقريصات، وقد نشر ألفونسو خيمنث أبحاثًا تتعلق بزخارف حصية زالت من الوجود، مرتبطة بواجهات بعض العقود التوائم المرتفعة في الضرالدا، حيث كان يُرى فيها - داخل الطبلات - نسور شارعة أجنحتها، وكبرهان عليها نحد صوراً قديمة التقطها لورنت قبل عام ١٨٨٦م. ورغم أن المئذنة قد خضعت الترميم خلال العام المذكور (وقام بالإشراف عليها خيستوسو بدريت) فإنه قد أزليت الزخارف الجمعية، وإلى الفترة المدجنة نجد الزخارف الطليطلية في "سوق عابونا"، ق ١٣، في الواجهة الجانبية لصحن شجر البرتقال بالمسجد الكاتدرائية. ويداخل ألكاثار أثناء القرن الرابع عشر نجد: ١- صالة العدل الذي جرى ضمها إلى صحن الحص خلال العقود الأولى من القرن الرابع عشر مع ظهور ترس جماعة الفونسو الحادي عشر، ٢- زخارف جصية لعقود ما يسمى "الساند" ٢: Apeadero": قصر بدرو الأول المدجن وصالون السفراء الذي زخرفه عرفاء غرناطيون على عصر محمد الخامس. خارج القصر (ألكاثار) ٤: نجد منزل أوليا (ق ١٤)، وخلال المرحلة المدجنة/ عصر النهضة نجد: ٥- منزل بيلاتوس ملك بوقا مدينة سالم؛ ٦: منازل كونت اسارًا وكونت سنيدو، ٧: واجهة بوابة الغفران بصحن شجرة البرتقال بالكاتدرائية، ٨: قصير المالكات بمنزل ألباً، ٩: قبة كارلوس الخامس في حدائق الألكاثار؛ وبالنسبة للعمارة الدينية المدحنة

Start/ malmin/

فإن الآجر والجص قد تركا بصمات مهمة في: ١٠- برج سان ماركوس، ١٠- لاكارتوخا، ١٢- صحن دير سان إيسيدورو دل كامبو، ١٣- زخرفة جصية من الدير السابق "أمهات الرّب" مع وجود نقوش عربية تتحدث عن السعادة والرفاهية. أما المصليات الإشبيلية فإنها تشكل فصلاً مهمًا في سباق هذه الزخارف حيث نجد زخارف جصية متأخرة (ق ١٤، ١٥)، ١٤- "مصلى لابيداد" لسانتا مارينا، ١٥- مصلى كينتا أنجوستيا لسان بابلق، ١٦:- مصلى حصن ليبريخا وما يضمه من أطباق نجمية مهمة من الجص والآجر، وفي ألكاثار دي إشبيلية نجد بعض قوالب المحص الذي استخدمها المعماري وفائيل كونترايراس في عمليات الترميم الذي جرت في نهاية القرن التاسع عشر في قصر بدرو الأول. وهناك بعض الكلاشيهات جري نقها من قصر الحمراء (ق ١٤).

إستجـة:

تتركز الزخارف الجصية في هذه المدينة - في المقام الأول - في قصر آل قرطبة وهو اليوم دير لاس تيريساس، المنزل الذي أقيم خلال عصر إنريكي الثاني، وفي هذه المبان نجد خليطًا من الأسلوب المدجن الإشبيلي والطليطلي في توجهاته الطبيعية وكذلك بعض الأشكال الحيوانية. وفي كنيسة سانتا كروث لازال هناك عقد به زخارف ترجم إلى ق ١٤ وبها لفائف وأوراق كرم ذات أسلوب طبيعي طليطلي يشبه ما عليه الزخارف الذي نجدها في واجهة بوابة الغفران في صحن المسجد الجامم بقرطبة.

٧- جيان:

كان في مصلى سانتا كتالينا الذي أقيم في أحد أبراج الحصن زخارف جصية في بطن عقد المدخل وأخرى في إفريز في الداخل. مهمة أيضًا تلك الأخرى الذي sharif maliment

لازالت قائمة فى قصر السيد "ميجل لوكاس دى إيرانقو" أحد القادة العسكريين للملك إنريكى الرابع، وقد اقيم البنى خلال النصف الثانى من القرن الخامس عشر: هذه الزخارف، ترتبط أساسًا بالأسلوب القولمى المتأخر. مهمة أيضًا تلك الزخارف المتطقة بالقرنين الرابع عشر والخامس عشر، والتى أضيفت إلى معبد سانتو دومنجو فى ريض حصن الكالا لاريال.

٨- شرق الأندلس وميورقة:

فرضت الزخارف الجصية نفسها في دائرة مرسية، في القصر المقام خارج الأسوار والمسمى "الكاستيخو"، وقد أقيم خلال الفترة الذي أذنت بانتها، عصر المرابطين وبداية حكم الموحدين، وانعكاس هذا الأخير على قصر بينو إيرموسو بشاطبة (ق ١٦٢-١٢م)، ويلاحظ وجود الملامح الاساسية للأسلوب الموحدي في بشاطبة (ق ١٦٢-١٢م)، ويلاحظ وجود الملامح الاساسية للأسلوب الموحدي في الزخارف الجصية بالمنازل العربية بمرسية خلال مراحل تبدأ بالأسلوب المتقشف عشر، ثم تلت ذلك مرحلة أكثر ثراء يمكن أن ترجع إلى منتصف القرن الثاني عشر، مثلما هو الحال في "القصر الصغير" (دير سانتا كلارا)، وترتبط الزخارف الجصية كثيراً بأخرى نراها في منزل مهم في أوندا Onda في مسلون)، وهذه كلها ترتبط بدورها بالزخارف الجصية الفرناطية المعرفة خلال القرن الثائث عشر، وربما ترتبط بالإشبيلية الذي زالت من الوجود وترجع إلى الفترة نفسها، وفي إطار هذا النمط المتقشف نجد الزخارف الجصية في المنازل العربية الذي جرت بها حفائر أشرف عليها تابارق بالاثون في بلدة ثيثا Sapple وباستثناء هذه الأخيرة نجد أن بالضارف الجصية غي المنازل العربية الذي جرت بها حفائر أشرف عليها الزخارف الجصية غي المنازل العربية الذي جرت بها حفائر أشرف عليها الزخارف الجصية غي ميورقة نجد بغض الزخارف الجمية ذات الأصول والسعادة والازدهار...إلخ، وفي ميورقة نجد بغض الزخارف الجمية ذات الأصول والسعادة والازدهار...إلخ، وفي ميورقة نجد بغض الزخارف الجمية ذات الأصول والسعادة والازدهار...إلخ، وفي ميورقة نجد بغض الزخارف الجمية ذات الأصول

sharif malamand

الموحدية والمصفوظة في "مضارن شركة التنقيب الآثاري لوليانا" Deposito de la Socidad arqueologica Luliana.

٩- قشتالة/ لامنشا:

طليطلة:

الزخارف الحصية الأولى في طليطلة عربية ترجع إلى القرن الحادي عشر (عصر ملوك الطوائف) ولها نماذج وإضحة في المنازل المهمة في "باخاوا دي لاس كامليتاس B.delasCarmelitas، مبدان دل سبكي، ويولاس بنخاس B.Viejas ويونيث دي أرثي، وخلال السنوات الأولى من القرن الثالث عشير تبرز بعض الزخارف المتفرقة الذي تنسب إلى القصر الأسقفي بالمدينة وربما ترجع إلى عصر الأسقف رودريجو خيمنث دى رادا، وتوجد هذه القطع في متحف مدينة طليطلة. واستنادًا للأسلوب الذي عليه ترتبط بالزخارف الجصية في صحن دير سان فرناندو في لاس أوبلجاس سرغش، وهنا بحب أن نبرز أنه في فترة معمارية سابقة نجد الزخارف الجصية العربية قائمة في مصلى سان لورنثو وفي مسجد تورنريّاس، وسيرًّا في إطار القرن الثالث عشر تبرز أمامنا زخارف جصية لمنزل مدجن داخل أسوار دير سانتا كلارا لاريال، ثم تلبها زخارف العقد الجنائزي فرنان بيرث لعام ١٢٤٢م في مصلى بلين Belen يدير سانتافي، ويلاحظ أنه قد ظهرت لأول مرة بالمدينة أفاريز مقريصات وضريح أو مدفن السيد/ فرناندو جوديل بالكاتدرائية الطليطلية (١٢٧٥م)، وفي هذه المرة نرى إفرين المقريصات بين أسدين رايضين أحدهما في مواجهة الآخر. وشهد معيد سانتا ماريا لابلانكا تغيرًا في المسار بالنسبة للزخارف الجصية محل الدراسة حيث ظهر أسلوب متقشف فرض نفسه على الأطباق النجمية والتوريقات ماعدا تلك الخاصة بثمانية وأربعين شكلاً أسطوانيًا توجد في طبلات العقود الخاصة ببلاطات المعبد حيث نلاحظ

sharif malmond

انتصار الزخرفة الهندسية المنحنية الخطوط الذي ربما كانت مستلهمة من الفن المحدى الإشبيلي.

جرت زخرفة القصر الأسقفي في نهاية القرن الثالث عشر ويداية الرابع عشر.
وهي أعمال أدخلها كل من الأساقفة: جونشالو جارثيا جوديل، وجونشالو دياث
بالوميكي؛ وإلى هذا الأخير تنسب زخارف مهمة زالت من الوجود ومعها شعاراته
والتوريقات والنقوش الكتابية الكوفية بعباراتها مثل "الممد لله على نعمه". ويعد هذا
نجد عقد مدفن دير كونشيون فرانشيسكا برخارفه الأكثر تطوراً والتي تعتبر إرهاصة
لما سنجده في "ورشة المورو"، وهي زخارف ثرية في منزل له صلة بأسرة بالوميكي،
وفي هذه "الورشة" الذي شيدت خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر أصبح
عشر جرت إقامة معبد الترانستو حيث نجد أن الزخارف المحصية في المعبد اليهودي
عشر جرت إقامة معبد الترانستو حيث نجد أن الزخارف المحصية في المعبد اليهودي
بين الاشتات حيث نجد السمات المحلية والتأثيرات الغرناطية والإشبيلية المديثة،
ونجد، ريما لأول مرة في طليطلة، الزخرفة ذات التوجه الطبيعي؛ كما لانفضل والملك
والسعادة والوفاهية والحمد لله على نعمه.

ومع بداية النصف الثانى من القرن الرابع عشر أصبحت طليطلة تعج بالمنازل والقصور المدجنة المخصصة للنبلاء، وبها زخارف جصية رائعة أخذت تنظور من مبنى لآخر وفيها نجد دائمًا التوجه الطبيعى الذى أشير إليه في معبد الترانستو؛ إنه العصر الذهبي للفن المدجن الطليطلى: فهناك المنازل، الذي زالت من الوجود، داخل الدير السابق سان خوان دى لابنتثيا، ومنزل ميسا، وسراى كورل السيد دييجو؛ كما نجد قصور الأسرة أيالا في دير سانتا إيزابيل لاريال والمبنى الذي يطلق عليه "قصر الملك السيد بدرو". ومن المبان الأكثر أهمية قصر سوير تبد دى منيسس، حيث انتصر فيه الأسلوب الطبيعي الطليطلي وتمثل هذا في الأشكال الحية، هناك أطلال

Shurif mulimond

من "منزل الأرمني" في المنطقة المجاورة لدير سان كليمنتي؛ ونادرًا ما نحد ديرًا ليس به زخارف مدجنة، غير أن هناك حالات من هذا الصنف مثل سان كليمنت وسانته دومنجو الرّبال وبمانتو دومنجو الأنتيجو وسانتا أورسولا؛ والشيء نفسه بالنسية لبعض الكنائس مثل "سان أندرس" حيث نحد عقد مدفن به المقريصيات والأسلوب الطبيعي مع وجود أشكال مثل القديسين والملائكة، وهذه قد تكررت في عقد "باخادا دى سان خوستو". وما يبرز في هذه الكنيسة غرفة حفظ المقدسات ذات الحوائط الذي تغطيها الزخارف الجصية الثرية ذات المذاق الغرناطي مع وجود نتف من النقوش الكتابية العربية. وإلى العقود الأولى من القرن الخامس عشر ينسب قصير "فوينساليدا" الذي يعتبر جوهرة الفن المدجن بزخارفه الجصية ذات الأسلوب الطبيعي الذي يسود كل شيء سواء كانت زخارف مدجنة أو قوطية. وفي الكاتدرائية، في دهليز المدخل، إلى صالة الاجتماعات نجد واجهة جميلة ذات وحدات زخرفية طبقًا للأسلوب المدجن والبلاتيري، في تواز مع واجهات أخرى تبرر منها واجهة مستشفى سانتا كروث بكاتدرائية مندوثا. ويتسم دير سان خوان دى لابنتنثيا بتفرّده وهو الذي أسسه الكاردينال تيسنيروس في منطقة فضاء كان بها منازل مدجنة قديمة سبق أن أشربًا إلى رَخَارِفُها الجمية، وكان القصر كله، بما في ذلك الزَخَارِفِ الجمية، يحمل الطابع المدجن والبلاتيري؛ وتنتهي فترة الفن المدجن مع قصر الكونت استبان الذي بقى منه عقد به زخارف جصية جميلة.

محافظة طليطلة:

كان ازدهار الزخارف الجصية في العاصمة السبب وراء انتشارها في الجوار، فقى حصن إسكالونا التابع السيد البارو دى لونا نجد بعض ملحقاته وبها زخارف جصية لكوات الأسقف، إضافة إلى زخارف أخرى ذات طابع إسلامي، غير أن قصر جوتير دى لكارديناس في أوكانيا هو الأكثر أهمية، وكان ذلك الرجل (جوتير) من أبرز الشخصيات في بلاط الملوك الكاثوليك؛ وفي أحد أسقف القصر نقراً الشهادتين start/ mateman/

لا إله إلا الله محمد رسول الله : وعد تأمل رخارفه نجد فيها زخارف المدجنة الموضوعة بشكل منتظم والزخارف الفوطية وكوات السقف والكاربينا Cardina: وفي هذه البلدة أيضاً نجد منزل جماعة سانتياجو. وكان قصر توريخوس آحد المبان التابعة لآل كارديناس (زال من الوجود) وبه زخارف جصية وأسقف رائعة على طريقة الالسلوب المتبع في قصر أوكانيا . ولازلنا حتى الأن نرى في كنيسة سانتا ماريا دي إيسكاس بعض الزخارف الجمعية في مصورة لوجات وشواهد تحمل بصمات الأسلوب الطبيعي الذي يضم أشكالاً خرافية تشابكت أعناقها وربما كان هذا هو أول هذه الظواهر في طليطلة.

ألكالا دى إينارس:

مهمة هذه الزخارف الموجودة في هذه المنطقة نظراً لتبعيتها للدائرة الإدارية لطليطلة اعتباراً من نهاية القرن الثانى عشر. وقد أسس الاسقف خيمنث دى رادا في البلدة قصراً مدجناً؛ وحقيقة الأمر لم تصلنا أية زخارف جصية من هذا المبنى الذي جرى إصبائه وتوسعته خلال القرون ١٤، ١٥، ١٦، ومنه نبرز صالون اجتماع الاساقفة الذي تأسس خلال ق ١٥ على يد الأسقف بدرو كونتريراس؛ وكانت زخارفه قوطية مدجنة؛ نجد أيضاً هذا التلاقح بين الاسلوبين المذكورين في الزخارف الجصية في مصلى Oldor بكنيسة سان خوان دى لوس كابا بيروس؛ ولم يتبق أمامنا من المنازل المدجنة الذي ترجع إلى القرن الخامس عشر إلا الزخارف الجصية لمنزل المنازل المدجنة الذي ترجع إلى القرن الخامس عشر إلا الزخارف الجصية لمنزل على يد الكاردينال ثيسنيروس ثم تشييد مبان مهمة من بينها "مصلى سان إلدفونسو" وقاعة الاحتفالات"، وفي المبنى الأول من هذين نجد زخارف جصية مفرغة مرتبطة بالأبراب والكوات وأسلوبها قوطي متأخر، أما زخارف تعاعة الاحتفالات" فقوجد بها زخارف جصية مهمة ذات الأسلوب البلاتيري الذي نلاحظه في واجهات المنصة؛ وفي مصلى سانتو كريستو دى لا أجرنبًا" دى لا ما خيسترال لازال من المكن مشاهدة أستف بها زخارف جصعة ذات أسلوب عصر النهضة.

shart/ malmon/

١١- وادى الحجارة:

ارتبطت هذه المدينة أبضًّا بالفن المدحن في الكنيسية الطليطانية، ففي كنيسية سانتا كلارا، ق ١٤، نجد حتى الأن أفارين في القطاع العلوي منها مرخرفة بالمبداليات medallones المفصيصية، والشيمارات ولفظة البركة بالكوفيية. غير أن الزخارف الجمعية الأكثر أهمية هي الذي توجد في مصلي لوس أور تكوس في سيان خيل، وهي زخارف جرى إضافتها إلى دار العبادة للدهنة الذي ترجع إلى القرن الثالث عشر، وبربيط هذه الزخارف بقوة بالمدجنات الطليطلية خلال ق ١٤م، ١٥م: فهناك العقود المفصصة والمعينات والأغصبان والأوراق الطبيعية وبعض الألفاظ العربية، وينتهي هذا الخط الزخرفي في العاصمة المذكورة مع "قصس الإمارة" P.Infantado الذي شيده إنيجو لويث دي مندوبًا عام ١٤٩٤م ورغم زوال معظم هذه الزخارف فإن هناك بعض الصالونات الكبيرة نوات الأسقف والأفاريز الجصية العالية المدجنة الطابع، كما ترى بعض الزخارف الجمية المتفرقة في بعض قرى المافظة: وفي أتبنثا، في كنسبة سان خيل نجد كوّة أو طاقة بها طبق نحمي بتسم بالسياطة، وفي بلاة كوجو يودو، في قصر لويس دي لاثردا إي مندوثًا الذي يرجع إلى نهاية القرن الخامس عشر، نجد صالونات في أبهِّتها برخارفها المدجنة ورخارف أخرى تحمل بصمة الأسلوب القوطي المتأخر وتبرز هناك المدخنة ذات الترسين اللذين يرجعان إلى المؤسس يحملها شاروبين .querubines وفي سيجونتا نجد زخارف جصية ترجع لعصور مختلفة منها تلك الخاصة بمنازل للأعيان تقع في شارع ترابيسانيا باخا، وهي اليوم موجودة في "متحف الأبرشية"، وإذا ما أردنا تحديدًا قلنا إن هذه الزخارف عبارة عن عقدين نصف أسطوانيين يحملان مجموعة من العناصر الزخرفية من إقليم الأنداس. ومن ذلك يمكن أن نستخلص نتبجة تشدر إلى المكان الذي جاءت منه الأيدي العاملة، فريما كانت من إشبيلية وهذا ما تدل عليه مجموعة

start/ mainmen/

من التفاصيل منها لفظة المُلك وعبارة المُلك لله. ويمكن القول إنها ترجع زمنيًا إلى نهاية القرن الثالث عشر والعقود الأولى من القرن الرابع عشر وجاحت من اون عرفاء تجرى في دمهم المفاهيم الفنية الإشبيلية. وبون أن نخرج من سيجونثا نعثر على زخارف جصية رائعة، مدجنة وتحمل مالامع عصر النهضة، في واجهة "مصلى البشارة" بالكاتدرائية الذي تأسست خلال الفترة من ١٥١٥م وحتى ١٥١٦م على يد السيد فرناندو سوتو مايور وقد عمل فيها النحآتان بدرو وماركو اللذان يرجع إليهما تصميم واجهة "صالة الاجتماعات" في كاتدرائية طليطلة.

١١ - قونقة:

نجد في القصر الأسقفي المجاور للكاتدرائية أطلالاً مهمة من الزخارف الجمدية الذي ترجع إلى عصور مختلفة، ففي المقام الأول هناك صالة كبيرة، لا شك أنها كانت مخصصت لاجتماعات الأساقفة، ترجع إلى ق ١٢م، بها إفريز عريض في القطاع السفلي به نقوش كتابية كوفية تتحدث عن الصحة والفخار والملك والشرف والصد لله، وهذه النقوش تدخل في تبادل فني مع أشكال مقدسة داخل أشكال سداسية. وإلى جوار الكاتدرائية نجد فتحة باب أو نافذة بها زخارف جصية مدجنة لكنها متراضعة الحودة وريما ترجم إلى نهاية القرن الرابع عشر أو بداية الخامس عشر.

١٢- إكستريما دورا:

هناك دير جماعة الغيرونيم دى جوادا لوبى (قصرش) المشيد خلال القرن ١٥م برعاية أساقفة طليطلة، وفي مركز الصحن الكبير للدير نجد كشكًا ذا خطوط فنية قوطية مصحوبة بزخارف جصية في العقود المضعفة geminados في الواجهات الأربعة؛ وفي الداخل نجد اسطوانات ذات زخارف نباتية طبيعية الأسلوب، ومن short/ makement

الخارج نجد أطباقاً نجمية من ١، ١٢ طرفاً مصحوبة بميداليات مفصصة. نرى فى الكنيسة أيضاً – التابعة للدير – عيوناً أي أشكالاً أسطوانية بها أطباق نجمية من الأجر والجص؛ وبالنسبة لدير يوستى (قصرش) وبالتحديد بلدة كواكوس دى يوستى، نجد منبراً مهماً من الجص (ق ١٥م) به خطوط فنية قوطية، ويلاحظ أن أحد الحوائط به وحدات زخرفية مدجنة من الأشكال النجمية المكونة من ٨ وعلامات + صغيرة فى Mogalloncortes-Cano.

١٣ - قشتالة وليون:

برغش:

هناك العديد من الزخارف الجحسية المتفرقة في النصف الشمالي من الهضبية القشتالية إضافة إلى تلك الذي زالت بعد هدم منازل وقصور. هناك كتائس ومصليات بها زخارف جحسية متنوعة تبدأ بالأسلوب المدجن وتنتهي بالقوطي المتأخر وأحيانًا ما نعثر أيضاً على آسلوب عصر النهضة. وترجع الزخارف الجصية الأولى المدجنة الذي عشر، عثر عليها في دير لاس أويلجاس ببرغش إلى العقود الأولى من القرن الثالث عشر، نزاها في قباب ما يسمى صحن دير سان فرناندو، وقام بتنفيذها خبراء في الجص من إقليم الأنداس ممن تأهلوا على الأصول الفنية المرابطية والموحدية ثم هاجروا إلى طليطلة العمل في خدمة الأساقفة، وتعتبر الزخارف الجصية اصحن الدير نموذج طليطلة العمل في خدمة الأساقفة، وتعتبر الزخارف الجصية اصحات مرابطية وأشكال حيوانية ذات سمات فنية عربية ورومانية، وفي الدير المذكور نجد الزخارف الجصية القائمة في مصلى أسونثيون "سابقة لتلك، إذ ترجع إلى العقود الأخيرة من القرن الثاني عشر، وهي عملية نفذها عرفاء عرب أشبيليون، استناداً إلى الخطوط المعمارية المعقدة الذي استخدم فيها الأجر والجص. وفي المستشفى القديم المسمى "مستشفى المعقدة الذي استخدم فيها الأجر والجص. وفي المستشفى القديم المسمى "مستشفى المعتورة مناتياء، وكذا المعادن ذخارف جصية مهمة نجدها في تيجان أعمدة البلاطات، وكذا

Start/ waterment

توريقات وشعارات قشتالية شبيهة بتلك الذي نجدها في لاس أوبلجاس ويون أن نغادر الدير، بلاحظ أنه خلال العقود الأخيرة من القرن الثالث عشر أقيم مصلدان ملكنان مهمان هما سانتناجو ومصلى سلبادور؛ توجد في الأول منهما زخارف حصية نحدها في الأفاريز العليا تصاحبها الشعارات الملكية وأطباق نحمية من ستة أطراف، وكذا في العقد الحدوي المديب والخاص بالمدخل إلى المصلى المربع المخطط؛ نجدها كذلك في الطنف حيث هناك أطباق نجمية من ثمانية مع مثمنات متطورة توجد ببن الأشرطة، ويها نقوش كتابية عربية من تلك الذي كانت سائدة خلال ذلك المصر؛ وفي إندناءة العقد نجد سنجات مزخرفة وأذرى ملساء وهي نمط زذرفي مشتق من عقود قصر بينو إبرموسيو بشاطية، وتكمل الزخارف بما نجده في طيلات العقد وهي محارات وسعفات مزهرة ومرتبطة بالزخارف الجصية في المعبد اليهودي سانتا ماريا لاللانكا، ومن الحصن الذي أزيل، في المدينة، جرى نقل بعض القطع إلى متحف الآثار ببرغش وهي زخارف مدجنة تحمل سعفات مدببة وأطباقًا نجمية من ثمانية أطراف ذات طابع قشتالي، كما بلاحظ وجود الأبدى العاملة الإشبيلية في زخارف حصية في عقدين هما الآن داخل بوابة سانتا ماريا أو بوابة "النوتاريوس" (الكتبة بالعدل) وهما ينسيان – طبقًا ارأي تورس بالباس – إلى حصن يرغش – توجد يهذه القطع زخارف جصية كوفية من تلك الذي كانت سائدة خلال القرن الرابع عشر، هناك زخارف حصية مهمة مرتبطة بتلك الزخارف الجصية الإشبيلية الذي نراها في المصلى الملكي بقرطية، ولا شك أنها جاءت من لدن عرفاء أندلسيين، وهي الذي نجدها في الأفاريز العالية لغرف حصن "مدينة بومار" الذي شيد خلال السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر على يد أل بيلاسكو الذين دخلوا في علاقة مصاهرة مع أسرة بتَّافِر انكا إلى لاس ناياس حيث نحد الشعارات الماصية بها على التقوش الزخرفية. وأخر الزخارف الحصية في منطقة يرغش نجدها في قصر بنيا أراندا دي دويرو الذي شبيره أل ثونيجا وآل أبننيدا في بداية القرن ١٦م. وهي زخارف تدخل في تبادل مع الأسلوب البلاتيري،

sharif malamini

نيسون :

اختفت من المكان منازل ثرية بزخارفها الجصية المدجنة، لكن لازال بعض منها محقوظًا في متحف الآثار بالمدينة وهي الخاصة بقصر إنريكث، وبعض القطع من منازل كوبت دى لونا، وما بقى من واجهة ما يسمى قصر إنريكي الثانى آلكائن في منازل كوبت دى لونا، وما بقى من واجهة ما يسمى قصر إنريكي الثانى آلكائن في شارع روا، وهذه كلها محفوظة في المتحف الوطني للكثار بمدريد ومتحف الآثار في ليون. هناك بعض القطع المهمة وهي الخاصة بمصلى "بريجرينا دى ساهاجون" ترجع إلى السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر، استناداً إلى التروس الخاصة بجماعة بابناد وإلى التوريقات ذات الأسلوب الطبيعي؛ هذه القطع عبارة عن واجهة، في حالة بيرش لها، بها أغارين نوافذ على مستويين، ولوحات وقطاعات المقربصات غير جيدة يرأد بالإخراج وأطباق نجمية من ٨، ١٢ طرفًا ووردات نوات أطباق من ٢٦ طرفًا.

بالنسيا:

بضم "دير كلاريساس دى أستوديو" الذى أنشئ خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر ليكون مقر إقامة السيدة ماريا دى باديا عشيقة بدرو الأول، الكثير من الزخارف الجصية المساء ذات الأشكال الزخرفية المحفورة والمنقوشة بأسلوب شببه بما نجده مطبقاً فى القصر المدجن "تورديسياس" إلا أنها أقل جوردة وأقل تنوعاً، ولابد أن هذا الفن الذى نجده فى الدير المذكور كان حافراً على المزيد من الزخارف الجصية ذات الطابع القوطى نجدها فى عدد لا بأس به من المنابر المتفرقة والحواجز وغيرها من تلك الذى درسها لابادو بارادينا، كما نجدها فى مصليات دور العبادة مخصصة الملوك مثل مصلى "سان فرانشيسكو دى بالنسيا". وأحياناً ما نجد فيها موضوعات ومقربصات ذات مذاق غرناطي.

شيقوبية:

هناك ثلاثة أفسرهة في كنيسة سان استبان دي كوبار لأسرة قبطبة إينستروسا، والأضرهة تحمل زخارف قوطية وعقوداً مفصصة، وبعض المعينات في المدافن (عقد المدفن) وفي المدفن المجاور لـ "إبيستولا" نقرا أنه جرى بناؤه على زمن مارتين دي قرطبة عام ١٠٥٨، وكانت صالات قصر "الكاثار دي شيقوبية" تتسم بالفضامة، غير أنها تهدمت بفعل حريق شب بها خلال القرن التاسع عشر، وكان أبرزها زخارف "جاليرا" الذي انتهى العمل فيها عام ١٤٤٢م، وصالة بنياس لإنريكي الرابع، وصالة دل سوليو، صيث نجد في بعض نقوشها الكتابية اسم العريف مذاو المعرفة الشأن ذات القرق مدجن مع بعض التنويهات القوطية، وفي صالة سوليو - طبعًا لرسم نفذه باريال عام ١٩٤٤م - كان هناك عقد له طنف، وإفريز عريض به سلسلة اسطوانات تضم شخصيات وأشكالاً ملائكية ثم يتوجها إفريز من المقربصات المتراكبة. كما أن مبني "سان أنطونيو الريال" بالعاصمة الذي أسسه إنريكي الرابع كان يضم قبة نقاطع بها زعارف جمسية بها بعض الاشغال المذهبة على خلفية حمراء وزرقاء.

أبيلا:

هناك رخارف ذات أصول مدجنة متأخرة ترجع إلى النصف الأول من القرن الفرن من القرن الفرن عشر وقد عثر عليها في "لامورانيا" وبالتحديد في كنيسة "أوركاخا دى لاس تورّس" وكنيسة "دون خيمينو"، وهي زخارف عبارة عن حوامل أيقونات صغيرة بها موضوعات شتى ترتبط بالتوجهات الفنية للكاردينال ثيستيروس بطليطلة وألكالا دى النارس.

shart/ makement

بلد الوليد:

هناك العديد من الزخارف الجصية المتنوعة والمتفرقة، لكنها تتركز أساسًا في المحافظة، نعش في بلدة أوليدو على مصليات مهمة مزخرفة ترجع إلى نهاية القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر حيث بلاحظ أن المدجنات التقليدية قد أخذت تخلي مواقعها لتحل محلها الزخارف القوطية، ومن المبان البارزة في هذا السياق كنيسة سان ميحل بعقد نصف أسطواني مضلع ومزخرفة طبلاته بلفائف طبيعية من النوع الطليطلي، ومدفن بيلاسكو دي بييرا ومصلى أسرة أوليفيرا بلانكث، يرجع كلاهما إلى القرن الخامس عشر، أما المنني الأبرز فهو مصلى سانتا ماريا دي لاميخورادا التابع لدير خيروندموس حيث نجد فيها وإجهات صغيرة ومدافن فيها تبادل بين الزخارف الجصية المدجنة بالأطياق النجمية الطليطلية والإشبيلية، إضافة إلى كوات الأسقف القوطية، وكذا القبو الجصى (نصف البرتقالة) للمبنى، من النوع الإشبيلي وللصحوب بأطباق نحمية من ١٦ طرفًا رأيناها قبل ذلك في "للصلي الذهبي" بقصير تورديسياس. وما يبرز في مصلي دي بينابنتي لسانتا ماريا، في "مدينة ديوسيكو" قيوها الحصى أو الأوتار المنحنية الخطوط المتشابكة والزخارف البارزة ذات الأشكال الحية طراز عصير النهضة؛ نجد فيها أيضًا إسهام الجصَّاص خيرونيمو كورَّال عام ١٤٥٨م. وتعتبر الزخارف الكائنة في المنزل المسمى "كاسا بلانجا" (السب الأبيض) خارج الأسوار من الطراز البلاتيري، وبقع الدار المذكورة في "مدينة دل كامبو" وقد شيدت على يد أحد أفراد عائلة "دُوينا" وفي داخل المسحن نجد حوائط وعقوداً مزخرفة بالجص يمكن أن نجد فيها العديد من الوحدات الزخرفية البارزة من دعائم Pilastras والجروتسك والعضادات والكرانيش، أما السقف فهو قبو نصف أسطواني منفرج وملىء بالزخارف. غير أن الإسهام القمة في بلد الوليد هو قصر تورديسياس الذي بني على دفعتين خلال منتصف القرن الرابع عشر، إذ يضم زخارف جصية رائعة مدجنة طليطلية، ومع هذا فإن ما يسترعي النظر في القصر أصداء من المدجنات الإشبيلية ذات الشكل الموحدي. وبليه في الأهمية قصير كوريل دي لوس

Shurif mulimond

أخوس وهو عبارة عن منزل حصن تأسس على يد دييجو لوبى دى ستونيجا عام ١٩٤٠م. هدم هذا القصر عام ١٩٢٠م وذهبت معه كافة زخارفه الجصية ااذى كانت تتضمن زخارف مدجنة مهمة. هناك عمل آخر مهم، "مصلى سانتا ماريا" فى بلاة "مايوجا دل كامبو"، وقد تأسس حوالي ٢٢٤١م ويالاحظ وجود زخارفه الجصية فى الجزء العلوى للحوائط؛ ويمكن أن نصف هذه الزخارف بالثراء وتعدد الاساليب وكثرة الموضوعات المدجنة الذى تستوحى الموضوعات المليطلية والإشبيلية، ومع هذا فإن الأسلوب والتقنية تتسم بالتفرد لدرجة أنها مبدئيًا تدفعنا إلى التفكير فى وجود جصاصين محلين ألفوا الفن المدجن الملكي خلال القرن الرابع عشر.

١٤- أرغن - نابارة:

من العلامات البارزة في هذه المنطقة قصر الجعفرية بسرقسطة والزخارف المصية لحصن بالأجير (لاردة) ذات الأسلوب العربي الذي كان على عصر ملوك الطوائف، غير أن من الملاحظ قاة الزخارف الجصية المدجنة المنقوشة الأرغنية، وهي زخارف قد ظهرت متأخرة بالمقارنة بالزخارف في إقليم الأنداس ومنطقة قشتالة وليون، نعثر في قصر الجعفرية نفسه على زخارف جصية ترتبط بأعمال ومنشأت أضافها بدرو الرابع بين ١٩٣٦م و ١٩٣٧م، حيث نلاحظ فيها وجود نماذج منبثقة من زخارف القصر خلال القرن الحادى عشر، هناك زخارف جصية مهمة، تتعلق بالقصر وكان قد تأسس خلال القرن الرابع عشر، وكان قد تأسس خلال القرن الرابع عشر، لا نرى في أرغن دوراً مهماً السعفة المدببة الأنداسية أو القشتالية؛ هناك فقط أطباق نجمية أكثرها من سنة أطراف أو سبعة مصدرها القصر العربي، ونلاحظها في نخصات مستديرة coulos وتشبيكات، هناك بعض الوحدات الزخرفية الهندسية القليلة الذي ترجع إلى مناطق بعيدة والتي إليها نضيف المعينات والعقود المتعددة الخطوط في زخرفة محاكاة الآجر apramilade في الحوائط الداخلية للكنائس، وهي التقنية في زخرفة محاكاة الآجر apramilade في الحوائط الداخلية للكنائس، وهي التقنية في زخرفة محاكاة الآجر apramilade في الحوائط الداخلية للكنائس، وهي التقنية في زخرفة محاكاة الآجر apramilade في الحوائط الداخلية للكنائس، وهي التقنية في زخرفة محاكاة الآجر apramilade والمحافرة الداخلية للكنائس، وهي التقنية في زخرفة محاكاة الآجر apramilade والمحافرة المحافرة المحافرة في الموائط الداخلية للكنائس، وهي التقنية

الذي شهدناها كنقاط بداية في الزخارف المصية المرابطية والموجدية في الشيمال الأفريقي وكذلك في عدد كبير من البان في غرناطة والآثار الإشبيلية، ومنها نرى صحن المدخل" إلى قصير الجعفرية ثم يليه أخر في مصلى سان مارتين، ومن الحوائط المتازة في هذا الشبأن تلك الخاصة بالكنسية الباروكيال دي تورُّليا دي ربونا ويس "القانونيات Canonesas" بسرقسطة ومصلى "سانتو كريستو دي لا أجونياً" في كاتبرائية تطبلة. وعودة إلى الأطباق النجمية لنقول إن أبرزها تلك الذي نراها في "سيان ميجل دي سيرقسطة" و "سيانتا خوستا إي روفينا دي مالويندا" وكنيسة "ريوتادي خيلوكا" حيث نحد في كلتيهما أطباقًا نحمية من ١٢ طرفًا، ونحد في هذه الأخيرة الفتحة المستديرة Oculo التشييكة، من ١٢ طرفًا محاطة بستة أطباق من ستة أطراف، وهذا أمر تجهله الزخارف الجصية على اراضي شبه جزيرة أببيريا؛ ورغم أن هذا لبس مجال الحديث عن الآجر فإننا نقول إنه جرى استخدام هذه المادة في العديد من الأطباق النحمية في أرغن وهي في معظمها من سبتة أطراف وثمانية، وسيراً على إيقاع قصر الجعفرية نلاحظ كثرة الأطباق النجمية الصغيرة حبث نلاحظ أن الأضلاع فدها قد حلت محلها ستة أو سبعة معينات وعادةً ما نراها ضمن ميداليات تبلغ العدد نفسه من الفصوص، ولابد أن هذه الموضوعات قادمة من المشرق خلال القرنين المادي عشر والثالث عشر: كنيسة ثيريدرا دي لا كانيادا، ودير كونتبتيون فرانتيسكا في "إبيلات"؛ وهناك نجد اجتماع الأسلوب القوطي مع الأطباق النجمية المدجنة البسيطة، حيث ترى ذلك في نوافذ "منزل دي لونا" بدروقة، وهو منزل شيد في نهاية القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر، هناك كنائس أخرى ذوات تشبيكات وهي سان باللو دي سرقسطة، وسان بدرو دي لوس فرانكوس، في قلعة أيوب Calatayud وسانتا ماريا دي ميديا بيًّا في تروال. ومن المنشأت المهمة صبحن الدير في الكاتدرائية طرثونة، حيث نلاحظ وجود زخارف جصية ذات طابع قوطي،

Startf maintent

جرى ترميمها بشكل جزئى، وهى زخارف لانعدم فيها وجود الاطباق النجمية المدجنة المكونة من ∧ أطراف. هناك مبانٍ أخرى ذات زخارف هندسية، وهى كنيسة سان بدرو دى ألاجون – أطباق نجمية من ستة أطراف فى مصلى عذراء دل كارمن ق ٢٦م – وكنيسة سانتا ماريا دى لا أويرتا فى ملجايّون، ق ١٤م حيث نجد نوافذ ذات أطباق نجمية من ستة أطراف وسعفات نجدها فى الموروث الخاص بقصر الجعفرية؛ نجد أيضًا كنيسة سان ميجل فى آمبل (مقود متعددة الخطوط فى المذبح من طراز قصر الجعفرية) وكنيستة سان بابلو دى سرقسطة (٢٨٩٨م) ذات النوافذ فى المذبح المصحوبة بأطباق نجمية من ثمانية أطراف إضافة إلى علامة +. ومن الثماذج غير العادية، البرج المدجن سان أندرس دى قلعة أيوب، فهو برج مشيد بالكامل من الأجر، ما عدا بعض الأفاريز العليا ذات الزخارف الهندسية البسيطة من المجص الأبيض، ما عدا بعض الأفاريز العليا ذات الزخارف الهندسية البسيطة من المجص الأبيض، وهى زخارف أخذت تنتشر خلال هذه السنوات على يد السيد "سان ميجل".

أخذت رخرفة كوات الأسقف Claraboya القوطية تغزو دور العبادة المدجنة الأرغنية والمنابر والجعفرية مثما هو الحال في قشتالة العليا وفي طليطلة، ويبرز من بين هذه الوحدات المزخرفة المنبر الذي نجده في بلدة وشفة في 'صالة المعدقات' بالكاتدرائية، غير أنه هذه المرة مزخرف بالموضوعات المدجنة التقليدية مثل منبر "القديسة خوستا وروفينا دي مالويندا"، وخلال القرن ١٦٨ أخذت الزخارف الجصية بأسلوب عصر النهضة، تفرض نفسها، حيث أحيانًا ما نجد فيها موضوعات مدجنة تقليدية. ويمكن القول إن مسار الزخارف الجصيبة المدجنة في أرغن قد انتهت مع صحن الدير - الذي زال من الوجود - الخاص بالقديسة إنجراثيا دي سرقسطة الذي انتهى بناؤه في عهد كارلوس الخامس ونُسب إلى النحات توتيليا"، وكان الصحن مزخرفًا بالجص بالأسلوب البلاتيري ولكن على إيقاع المدجن.

ورغم أن المدجنات الأرغنية بقيت حبيسة المنشآت الدينية كما شهدنا يمكن القول بأن الزخارف محل الدراسة بمكن أن تكون أيضًا في قصور أو منازل مهمة زالت من

sturt/ malmon/

المشهد المعمارى الأرغنى، اكنها لا تحمل فى هذه الحالة أو تلك تأثيرات مدجنة ملكية سواء قشتالية أو أنداسية ولو كانت قائمة هذه التأثيرات لوجدنا فيها نقوشاً كتابية عربية، لم نرها عمليًا فى أى من المبان الذى درسناما وبالنسبة للعرفاء المورو من أرغن فخلافًا لا كان عليه الحال فيما يتعلق بأسماء العرفاء فى كل من الأنداس وقشتالة، حيث كادت تغيب الأسماء كلها، نجد معلومات كثيرة موثقة نستخلص منها أن هؤلاء العرفاء كانوا من الضبراء المشهود لهم فى هذا المجال وفى البناء وكان بعضهم كما شهدنا مطلوبًا للعمل فى الحمراء على عصر الملوك الكاثوليك وفى قصر بغضهم كما شهدنا مطلوبًا للعمل فى الحمراء على عصر الملوك الكاثوليك وفى قصر الأميرة فى وادى الحجارة؛ وقد جرى خلال السنوات الأخيرة انتشال عدد من أسماء اللرفاء: محمد قلعة حرّة (قلهرة) ومحمد غالى ومحمد رومى وحامد دل فيرو ودوماليك Omalich والعريف نوفريز Nofferiz وقد عاش هؤلاء جميعًا فى الإطار الزمنى قد

فى ناباراً نجد قصر دوكال دى إيكا D.deEqa. ويه توجد نوافذ بها زخارف جمعية قوطية ترتبط بزخارف عصر، غير جمعية قوطية ترتبط بزخارف قصر الجعفرية خلال نهاية القرن الخامس عشر، غير أن ما هو أكثر أهمية هو الزخارف الجصية المدجنة بالكامل فى "أبراج الرياح" بقصر أوليت الذى انتهى بناؤه عام ١٤١٤م، وتوجد هذه الزخارف فى صالة الجص، وتشير وشيقة ترجع لعام ١٤١٧م إلى اسم الفنى الذى نفذ الأطباق النجمية وهر لوبى ألبار بيكانو، وإبراهيم ميديسا Medexa مورو من تطبلة، وأخر يدعى على، وتضم زخارف أوليت أطباقاً نجمية مهمة من ١٤، ٨، ٨، ١٢ طرفًا وتبرز من بينها تكوينات من ١٢ مماطة بأخرى من ٨ ذات أصول غرناطية أو طليطاية.

زخارف جصية في شمال إفريقيا:

من المستحيل أن نفهم تطور الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية، بما في ذلك المجنة، دون أن تتوفر لدينا معلومات مسبقة عن المغربية Magrebies، فقد انتشر

start/ malmont

الجص على هذا الشاطئ أو ذاك من شواطئ مضيق جبل طارق وكانت اتجاهاته متوازية، ويرجع هذا في المقام الأول إلى أن العرفاء في شبه جزيرة أيبيريا من الباريفيين انتقال ابين المدن الرئيسية في الشمال الأفريقي، وكانوا مطلوبين للغاية ابتداء من القرن الثاني عشر وطوال القرنين التاليين، وهذا ما لا بندرج على الجصاصين من إقليم المغرب الذين لم تطأ أقدامهم الأراضي الأندلسية؛ ومن ناحية أورى نجد أن النقوش الكتابية الأندلسية لا يمكن تفسيرها دون معرفة الكلاشيهات أو الانماط الذي تجلت من الزخارف الجصية الافريقية خلال القرن الثاني عشر. ويلاحظ أن هذا التناغم والانسجام الذي نراه في كافة مظاهر الزخرفة الجصية العربية في المغرب الإسلامي مرده ذلك التوسع أن القوة الذي كان عليها الفن الموحدي على جانبي مضيق جبل طارق، وحقيقة الأمر هي أن الزخارف الجصية خلال عصر ملوك الطوائف قد انتقلت إلى الآثار المرابطية في المغرب مع وجود متغيرات مهمة، مواتات في المساجد مثل الجزائر وتنمال والقرويين وقبة الباروديين بمراكش.

وخلال القرن الثانى عشر نجد الموحدين يقبلون بالزخارف الجصية في كل من مسجد تنمال والكتبية ولكن في إطار ذاك التقشف الزخرفي المعهود والذي فرضوه أمام البذخ المرابطي، واعتبر المسجد الرئيسي في تازا (١٢٩٤ م) نموذجًا حيًّا في إطار ما نتحدث عنه، بأن ذلك التقشف كان مجرد ذكرى في أذهان الجصاصين خلال القرن الثالث عشر؛ وهناك حالات مشابهة لتلك الذي رأيناها في غرناطة وهي الغرفة ولمن الناكية أن الزخارف الجصية في شرق الأنداس خلال الفترة نفسها في مرسية وأوندة. ومن الناحية الأسلوبية فإن الزخارف الجصية الثرية الذي نراها في العقود والقبة الكاننة أمام محراب مسجد تازا تبرهن على (يرجع إلى نهاية القرن الثالث عشر) أن النظر الذي ربما كانت إشبيلية شهدت عملية القطيعة مع الأسلوب الزخرفي المتقشف والأور الثال الذي وضعها الموحدون

Startf mainten

في هذا الإطار أثرت في أن على العمارة المدنية وعلى المساجد في الحواضر الكبري الكن في إطار فترة زمنية وجيزة وهو النصف الثاني من القرن الثاني عشر. وفي المغرب والجزائر نجد الاسرة العلوية والمرينية – طوال ق ١٦، ١٤ ~ وقد أقامت مساجد رائعة ومدارس بها زخارف جصية تسير على قدم وساق مع زخارف قبة مسجد تازا، وهي تواز مع الزخارف الجصية الغرناطية خلال الفترة نقسها، وكانت هذه الزخارف ومعها الأفريقية تضم النقوش الكتابية الكوفية وذات الخط المائل دينية المحتوى ويبرز في تلمسان مسجد "سيدى أبو الحسن" (١٩٩٨م) وقبة مسجد "سيدي أبر الميري أبراهيم" (١٩٣٨م)، وفي إطار عصر بني مرين نجد مسجد "سيدي أبو مدين" و "سيدي الحلوي" حيث نلاحظ أن المسجد أولين من النماذج الضرورية الذي تشهد على تعلور الزخارف الجصية طول نصف قرن من الزمان تقريبًا ويحيث يجب أن نضع ذلك في الحسبان عند دراسة الزخارف الجصية الغرناطية والمدجنة في إشبيلية خلال المقترة نفسها، غير أن الزخارف الجصية الاكثر جمالاً في منطقة المغرب نجدها في مدرسة فاس وساليه ومراكش ومكناس (ق ١٤) حيث ترتبط بقوة بالزخرفة الجصية في الممراء من الناحية الأسلوبية.

يمكن المعثور في تونس على الزخارف الجصية الذي ترجم إلى المعصور الوسطى في منشآت تندرج في فترة الانتقال من عصر المرابطين إلى عصر الموحدين، ومن أمثلة ذلك مسجد توزور Tozeur (١٩٩٤م) الذي درسه ج. مارسيه بمحرابه ذي الزخارف الجمية الجميلة، لكنها متأخرة زمنيًا، وقد فرضها حكام المكان الموالون المرابطين في مواجهة الموحدين. هذه الحالة المعزيبة، أي وجود الزخارف الجمسية المرابطية في نهاية القرن الثاني عشر أو بداية الثالث عشر، لها حالات موازية في إسبانيا وبالتحديد في شرق الانداس حيث نجد قصر بينو إيرموسو دي شاطبة، وفي إسبانيا وبالتشتالية في دير لاس أويلجاس برغش، وفي باب لالا ريحانة – عصر الموضين – الذي أضيف عام ١٩٧٣م إلى مسجد القيروان الجامع، نجد زخارف

shart/ makement

حصية في الداخل في كل العقدين، ويرى ج. مارسيه أنها تشبه ما نجده في مسجد سيدي أبو الحسن بتلمسيان، ومع هذا فنحن نرى أنها ذات صلة أكبر بالزخارف الحصيبة الغرناطية (ق ١٣)، وفي إطار الموروث الموجدي، ولكن في مرحلة متطورة خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر، ومتوازية مع الزخرفة الغرناطية في تلك الفترة، بمكننا دراسة الزخارف الجصية لقبة مسجد القصية بتونس الذي أقيم ١٢٣٤م على يد زكريا، الشخصية الرتبطة بغرناطة لأسباب سياسية وحربية. وخلال الأزمنة الأخدرة (ق ١٦، ١٧م) لحياة أسرة بني حفصون الذي تشدر إلى منشاتها، نجد أن تونس تشهد تكاثر بناء الدور الذي تضم زخارف جصية تحمل بصمات مغربية وإسبانية. ومن أبرز تلك المنازل "دار الحضري Hedri ودار الحدّاد ودار عثمان ودار الحسن ودار للرابط وكلها قد تناولها بالبحث ريفولت .Revault وريما كانت دار عثمان أبرزها حيث تضم عقودًا وتشبيكات لنوافذ شبيهة بالزخارف الجمية في إقليم الأندلس نرى في دار المرابط زخارف هندسية تضم أطباقًا من ثمانية أطراف مساوية تقريبًا لبعض تلك الذي نراها في الحمراء وفي قصر أل قرطبة بإستجة، هذا الوجود لهذه الزخارف في أفريقية، وخاصة في تونس، يرجع إلى الهجرات المتقطعة الذي قام بها السلمون الإسبان، وقد تكثفت الهجرات مع طرد الموريسكسن من شبه حزيرة أبيريا عام ١٦٠٩م، وفي هذا المقام يجب أن نشير إلى منشأت دبنية ومدنية مشيدة بالآجر في منطقة توزور والتي نجد حوائطها تضم زخرفة هندسية كأنها منقولة حرفيًا من زخرفة الآجر في أرغن، وهذا إسهام إسباني واضح،

جرد ودراسة الموضوعات الزخرفية المهمة في الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية.

يعتبر هذا الجرد تكملة للدراسة الخاصة بالقصور الذى تناولناها في هذا الكتاب.

start/ malment

١- الفترات السابقة. روما، المشرق الإسلامي، سيدراته:

 لوحة مجمعة ١: زخارف جصية رومانية في "بيا خويوسا" (أليكانتي) وعربية من سيدراته (الجزائر)، ١، ٢، ٨، ٩ (بيا خويوسا) (بلدا وتورس بالباس) ٣، ٤، ٥، ٦ (سيدراته) (مارسيه وفان پرسم Berchem).

-لوحة مجمعة ۲: رخارف جصية عربية من المشرق: ١ دعامة من الجص فى دمجان Damghn (إيران) (ق ٢، ٢)، ٢- رخارف جصية أموية فى قصر المير (سبورية - ق ٨م)؛ الأساليب العباسية ٣، ١، ٢، ٧، ٨، ٩ (سامرًا - العراق)، ٥- (نيسابور - إيران (هـج. فرانز).

- لوحة مجمعة ۲: أساليب عباسية: ١، ٢، ٣، ٤ (سامرا)، ٣، ٤ (مسجد ناين -ق. ١٠ م - أفغانستان) (فلوري)،

لوحة مجمعة ٥: أساليب عباسية: ٥: (سامرا)، ١: مسجد إى تاريه Tarih ق
 ٩، ١٠م) (hoag) Baih (٢، ٢، ٤ مسجد ابن طواون (القاهرة) طبقًا لكروزويل.

٢- القصور الإسبانية الإسلامية - التخطيط المعمارى للزخارف الجصية:

- الوحة مجمعة ٦: كانت في البداية واجهات وعقود وبوائك من الحجر (العصر الأموى بقرطبة)، ١: عباب المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠م)، ٢: عقود الصااون الكبير بمدينة الزهراء - عملية إعادة بناء، ٢-١: بوائك في مدينة الزهراء - عملية إعادة بناء، ٣: نموذج لبرنامج الزخرفة المجصية في القصور العباسية في سامرا، ٣-١: واجهة من الجص بعسجد تلمسان المرابطي (ق. إيرنانديث)، ٤: عقود مع زخارف جصية في منزل عربي بطليطة (ق ١١م)، ٥: نوافذ - من العجارة في مسجد الكتبية بمراكش (ق ٢١م)، ١: منزل مدجن في بمراكش (ق ٢١م)، ١: منزل مدجن في

start/ malmon/

دير سانتا كلارا لاريال - طليطلة (ق ١٣م)، ٧، ٨: مدجنات، الواجهات الداخلية بصالة العدل، في ألكاثار دي إشبيلية (النصف الأول من القرن الرابع عشر)، ٩: حائط صالون قمارش، العمراء (ق ١٤م)، ١٠: عقد نافذة في الصالون السابق.

- لوحة مجمعة ٧: نماذج لعقود ثلاثية: ١- قصر القصية في ملقة (ق ١/م)، ٢: عقود في صحن المسجد عقود حجرية في حمام عربي بشاطبة (ق ١/ - ١/ ١/ ١)، ٣: عقود في صحن المسجد الجامع بقرطبة (ترميم خلال ق ١٥ م)، ٤: رسم لصالون السفراء في ألكاثار دي إشبيلية (ق ١٤ م)، ٨: صحن الحريم في قصر بهر السباع بالحمراء، ٨: صحن الغرية النهبية بالحمراء، ٥: من الآجر والجص "المسلى الذهبي" قصر تورديسياس المدجن، ٥: كشك في صحن بهر السباع بالحمراء، ٤: واجهة البرج المرقب في صحن الساقية" بجنة العريف - غرناطة، ٤: أجر وجص وخزف، الواجهة الداخلية البوابة النبية (ق ١٢ م وإضافة خلال ق ١٤ م)، ۞: واجهة مداخل جنة العريف، ١٤ واجهات صغيرة في المنزل الملحق بحمام كائن في شارع ريال ألتا، الحمراء وجنة العريف، ١٤ مدجن، بوابة ورشة الموري طليطلة، ١٤ مدجن، واجهة قصر في دير سانتا العريف، إشبيلية (ق ٢١ م).

- لوحة مجمعة ٨: نمط الواجهات ذات النافذتين والثلاث والخمس والسبع نوافذ،

١: موحدى، محراب الكتبية بمراكش (طبقًا لما نشره باست و هـ. تراس)، ٢: موحدى
محراب مسجد تنمال (طبقًا لما نشره باست و هـ. تراس)، ٨: مسجد الكتبية الأول
بمراكش، ٢: مدجن، الصالة المجاورة اصبالون السفراء في ألكاثار دى أشبيلية،
٤، ٥، ٦: مدجن من صالون منزل أوليا، إشبيلية، نماذج لواجهات من ذات النافذتين:
١- قصر بينو إيرموسو دى شاطبة (لابورد)، ٢- موحدى، صحن الجص، ألكاثار دى
إشبيلية، ٣: من القصر العربي في دير سانتا كلارا، مرسية (نشره نابارو بالاثون)،
٤ منزل مجاور للحمام الكائن في شارع ريال ألتا، بالحمراء، ٥: واجهة مصلى

story/ malmon/

البرطل، الحمراء، ٦: تفاصيل واحدة من بوابات واجهة قصر قمارش، الحمراء (نشره فرنانديث بويرتاس).

- لهجة مجمعة ٩: مدجنات، ١، ٢: قصر كوريل دى لوس آخوس (بلد الوليد)، ٢: قصر بنيا أرائدا دى دويرو (برغش)، ٣: طليطلة، ردهة صالة الاجتماعات، الكاتدرائية، وقصور ترجع إلى ق ١٥م؛ ٤، ٥: صالون اجتماعات الأساقفة، القصر الأسقفى في ألكالا دى إينارس.

٣- زخرفة المعينات:

- لوحة مجمعة ١٠: أصول المعينات الناصرية والمدجنة، ٨: باب المسجد الجامع في إشبيلية؛ نعط بطن العقد المفصص مع خطاطيف مدمجة وهذا يرتبط عادة بالمعينات، ٨: مصراب مسجد القديس خوان، ألمرية (دراسة تورس بالباس)، ٢: محراب مسجد مرتولة (البرتغال) طبقًا لتورس بالباس، ١٥، ١-٤، ١-١. صحن الجص، الكاتار دي إشبيلية، ٤: محراب مسجد توزور (تونس)، ٦: عقد منازل ثيتًا (مرسية) (دراسة نابارو بالاثون)، ١: زخارف جصية موحدية قرطبية، ١٨: أجر، إحدى وإجهات منارة سان خوان دي غرناطة، ١٤ دمصلي البشارة "، لاس أويلجاس (برغش)، ١٤٤ كابولي في باب عية، الرباطة، ٨ و ٨: مسجد توزور (ج. مارسيه، شكل ٨)، ١: نمط رئيسي.

- لوحة مجمعة ١١: إنماط موحدية وإنماط منبققة عنها! وحقيقة الأمر أن المعينات الإسبانية الإسلامية قد ولدت من جزاء التراكب أو العقود الزخرفية المتراكبة ذات الأصول القوطية الذي تأقلمت مع الفن الأموى في قرطبة طبقًا للأشكال ١: من القبة الكائنة أمام المحراب بالمسجد الجامع بقرطبة، و ١-١: من كتل حجرية في مسجد مدينة الزهراء، ٢: أجر، الخيرالدا بإشبيلية، ٢، ٤: مسجد تنمال (Ewert)، ٣- ١٠ من زخارف جصية في ميورقة، ٨: صحن الجمن بإشبيلية، ٤: أجر مئذنة

short/ makement

سالارس (ملقة) (ق ١٢م، ١٣م)، ٤-١: كتلة حجرية من باب الروضة (الرباط)، ثم دأتي بعد ذلك المعين الناصري أو ذو الشكل الناصري (ق ١٣م) مع بعض النماذج المدجنة، ٥: القصير الصغير، دير سانتا كلارا دي مرسية، ٦: منزل العملاق في رندة، شبيه بالنمط القائم في مسجد القصية في تونس(١٣٢٤م)، ٧، ١١، ١٢، ١٢، ١٤: الغرفة الملكية بغرناطة، ٨: مدجنات في دير سانتا أورسولا (طليطلة)، ٩: المسجد الجامع بفاس، ١٠: جنة العريف بغرناطة، ١١-١: صحن دير سان فرناندي لاس أويلجاس ببرغش، ١١-٢: مدجنا دير سانتا كلارا لاريال (طليطلة)، ١٥: مخزن القحم (غرناطة)، ١٦: مدجن، من عقد Apeadero ، ألكاثار دي إشسطية، ١٧، ١٩، ، ٢٠ مدجن، المصلى الملكي بقرطبة (١٣٧٢م)؛ ١٨: مدجن، زخرفة جصبة بقرطبة، ٢١: سيدي أبو الحسن (تلمسان) (١٢٩٦م) معينات آثارية من الآجر والجص أو ذات الخطوط الغائرة، : Aمن صحن الجص، ألكاثار دي إشبيلية، B: متميز لأن به نقاط تدبيب بسيطة في تبادل رأسي مع التدبيب المزدوج، ماذن في ملقة (أرشس وسالارس) (ق ١٢-١٣م) ويتكرر الشكل في مأذن مسجد القصية بتونس، وبلمسان (ق ۱۲-۱۲م)، وسيان خوان دي غرناطة وأخرها سيانتياهو دي قرمونة، D: هناك طرفان متكرران في واجهة قصر بدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية ووزرات من الخزف الإشبيلي، ٤: زخرفة جصية في دير لاس أوليجاس دي برغش وسانت كلارا لاربال بطليطلة. وتضم الأشكال ٥، ٧: المعينات ذات ثمرة الأناناس كتتوبج، على شكل نقطة مياه من الأنماط الموحدية (لوحة ١٠، الما و M).

لوحة مجمعة ۱۲: ۱۸: برج صحن ماتشوكا (الصراء، ۱۹: أجر، مدجن برج معبد ۱۸: برج صحن ماتشوكا (الصراء، ۱۹: أجر، مدجن برج معبد OmniumSanctorum إشبيلية، ۲۰، ۲۲: جنة العريف، السراى الشمال، ۲۱: برج الأسيرة بالصمراء (رقم ۲۲ يوجد في الفرف المزجج)، ۲۲، ۲۲، ۲۵: ۱۰ البرطل، الممراء، ۲۵: صدن جن مالة باركا بالحمراء، ۳۲: قصبة تونس، المسجد، (۲۲۳۲م)، ۲۳، ۲۳، ۲۳، ۲۳، محن بهو السباع بالحمراء،

start/ mainting

- لوحة مجمعة ١٦: (ق ١٤م): ٣٥: صبالة مقربصات، صبحن بهو السياع (الحمراء)، ٢٦، ٢٩: صبالات بنى سراج بالحمراء، ٢٧، ٣٨، قصر بهو السياع بالحمراء، ٤٠: صالون قمارش بالحمراء؛ ٤١، ٤٤، ٤٤، ٤٤، مذجن، قصر بدرو الأول، الكاثار دى إشبيلية.

- لوحة مجمعة ١٤: ٦٤: منزل العمائق برندة، ٤٧: مدجن، المصلى الملكى الملكى المبدئة ، ٤٨: مدجن، دير سانتا كلارا لاريال، طليطلة (بالبينا مارتنث كابيرو)، ٤٩: مدجن، آجر، برج أراثينا (ويلبة)، ٥٠: مدجن عقد مدفن، بالمسجد الجامع بقرطبة، ١٥: من الحجر، ضريح أبو الحسن شالا، الرباط (ق ١٤م)، ٥٢: مدجن، ورشة المهرو، طليطلة، ٢٥-١: مدجن، كن واجهة قصد تورديسياس، ٥٣: مدجن، دير لاكونششيون فرانثيسكا، طليطلة؛ ١٤٥: مدجن، معبد الترانستو، طليطلة؛ ٥٠: مدجن، معبد الترانستو، طليطلة؛

- لوحة مجمعة ۱۰ (ق ۱۶م): ۸ه، ۹۰، ۱۰: منجن، واجهة قصر بدرو الأول، الكاتار دى إشبيلية، ۲۲: منجن، صحن الوصيفات، الكاثار دى إشبيلية، ۲۲: منجن صحن مدينة بومار (برغش)، ۲۲: ناصرى، صالون السفراء، الكاثار دى إشبيلية، ١٤: منجن، واجهة كنيسة minumSanctorum (إشبيلية)، ۱۵: منجن، عقد Apeadero الكاثار دى إشبيلية، ۱۰-۱: منجن منزل بيلاتوس، إشبيلية (ق ۱۱م)، ۲۱: مرينى، مدرسة فاس، ۲۷: منجن، قصر بنيا اراندا دى دويرو (برغش)، ۱۸: منجن، حائط منقوش بالحفر (التفريغ) في المسجد الجامع بقرطبة.

لوحة مجمعة ١٦: ١، ٢: الغرفة الملكية بغرناطة، ٣: قصر بنى سراج،
 الحمراء، ٤: زخارف جمية في أوندا (قسطلون)، ٥: الأجزاء العليا لواجهة مخزن
 الفحم بغرناطة، ٦: صحن الغرفة الذهبية بالحمراء.

لوحة مجمعة ۱۷: زخارف جصية ذات خطوط غائرة، يطلق عليها في أرغن
 مصطلح A (agramilado) A: قبة الباروديين بمراكش، مرابطية، ۱-A: مسجد تازا، B:

start/ mateman/

ما قب في الطابق العلوى للبرطل، الحمراء، C,D: مدجن، المعبد اليهودي بقرطبة، E: النمط الغرناطي (ق ١٤م)، ٣: متكرر في دور العبادة في أرغن ذات الطابع المدحن (ق ١٤، ١٥م)، G: صحن الحريم بالحمراء، H: رَحْارِف على طريقة ما نراه في المنارة المحدية لمسجد القصية بمراكش، ومارستان غرناطة، والمنزل المريني في فاس (ق ١٤م) وصالة العدل بالدمراء، وقصر شنيل، بغرناطة والغرفة الملكية بغرناطة، والواجهة الداخلية لبوابة النبيذ، بالحمراء، وبوابة المدخل إلى منكسوار بالحمراء ودهليز الدخول إلى قصير قمارش، :الالجمراء: ١- مدجن من عقد Apeadero ألكاثار دى إشبيلية. والنموذج الخاص بالأشكال لـH يمكن العثور عليه في مرشبيات ورسوم في المسجد الجامع بقرطبة، رسم يحمل حرف X، وبالنسبة للأنماط الأرغنية Fند مجموعة من العقود المتعددة الخطوط ذوات المعينات المتعددة الخطوط أبضًا، وهنا يجب أن نضيع عدة أنماط A (A,B,C,D,E) عقود مقصصة ومعينات وشبكة فوقها متعددة الخطوط، B: عقود مفصصة ومعينات مفصصة: :D: الشكل السابق مع تدبيب اضافي في العقود، E: عقد كبيريه عدة شوارع من المعينات، وقد ظهرت كلها ابتداء من الفن المرابطي والموحدي حول تنويهات أمكن رصدها في قصير الجعفرية (ق ١١)، وريما يفسس هذا، الاستخدام المتكرر، في المدجن الأرغني، للنمط A الرسم F لكن إحقاقًا للحق بلاحظ أنه نمط موحدي انتقل إلى المدجن الإشبيلي بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وإلى الأرغني خلال الفترة الزمنية نفسها ومن الأمثلة الواضحة على هذا الانتقال ما نراه في الشكل الخارجي المكون من الآجر والزليج في "لاسيو" بسرقسطة، ولا ننسى هنا برج سانتو دومنجو دى دروقة، الذي زال من الوجود، وكانت له زخارف منقولة عن الخبرالدا.

المستنات:

- اوحة مجمعة ١٨؛ مسننات في عقود الأصول حجرية، صفر، ١، ٢: عصر

الخلافة في قرطبة، ٢: زخارف جصية في قصر الجعفرية، ٤: قاعدة عمود من الرخام - طليطلة (ق ١/م)، ٥: زخارف جصيية، منزل عربي، طليطلة (ق ١/م)، ١/ زخارف جصيية، منزل عربي، طليطلة (ق ١/م) (جومت مورينو)، ٢: وحدة زخرفية من الجص، المرابطي، جامع القرويين بفاس، ١/ ١٨، ١/٨، ١/١، ١/١، ١/١، ١/١ كتل حجرية أبواب موحدية في الرباط ومراكش، ١٣-١: مصلى البشارة، لاس أويلجاس ببرغش، ١٤/ ٥/: من الحجارة، مئذنة مسجد حسان بالرباط، ١٧: زخرفة جصية وعقود موحدية بقرطبة، ١٨: حجري، جزء منفرد من الممراء، ١٩: كتلة حجرية في زاوية داخل بوابة العدل بالعمراء، ٢٠: أجر، خارجي في باب السلاح بالحمراء، ٢٠: جرس مدجن، عقد قصر أستوديو (بالنسيا).

- لوحة مجمعة ١٩؛ مسننات، ٨؛ من الحجر، عصر الخلافة بقرطبة، ٨: عقد محراب مرابطي، المسجد الجامع في تلمسان، ٤٠(خارف جصيبة في أوندة، ١؛ مرابطي، مسجد الموتي، القروبين بفاس، ٢؛ زخارف جصيبة في قصر بينو إيرموسو دي شاطبة، ٣، ٤، ٥: الغرفة الملكية بغرناطة، ٥: عقد المدخل، ٦، ٧، ٧-١: مسننات بسيطة من الصنف الموجود في جنة العريف، ٨: مسجد (قصبة تونس) (١٣٢٤م)، ٨-١: مدجن، المصلى الملكي بقرطبة؛ ٩، ١٠، نمط على شاكلة ما في قصر بني سراح بالحمراء (ق ١٣م) ورد في الزخارف الجصية في سيجونثا، ١١، ١٢: برج صحن ماتشوكا، الحمراء، ١٢: نمط ناصري مالوف، ق ١٤م، ١٤: موحدي، زخارف جصية في شيثا (مرسية)، ١٤-١: نمنزل المعماري، الحمراء، ١٥: عقد عربي في القصر من أوندة، ١٦: عقود في منازل القصبة بملقة (ق ١٤م)، ١٧: مدجن، طليطلة، ابتداء من مدفن فرناندو جوديل، الكاتدرائية (١٧٧٥م)، ١٨: برج الأسيرة بالصراء، وهو نمونج المسننات الأكثر تعقيداً في الفن الإسباني الإسلامي، ١٩: مدجن، معبد، معبد الترانستو بطليطلة، ٢٠: الحمراء، ٢٠: الحمراء، ٢٠ المحراء، ٢٠ الحمراء، ٢٠ المحراء العرب العرب

 ٢٤: نعط متطور مأشوذ عن جنة العريف، ٢٥: خزف مزجج، الواجهة الداخلية لبوابة النبيذ بالحمراء.

ه- اللوحات (المستطيلة) Carterlas:

-لوحة مجمعة ٢٠: الأصول والتطور. بعد عصر الخلافة في قرطية، هناك لوحات مهمة في الأسقف الخشبية المسطحة بالمسجد الجامع متأثرة بالفن العباسي، A,B: لهما انعكاسهما في السقف المدهون (ق ١١م) المسجد الجامع بالقيروان، C: ج. مارسيه) نجد أن المبان المرابطية والموحدية تشهد مرحلة خاصة فُرضت عليها أشكال زخرفية هندسية مستقيمة الخطوط في المقام الأول وكان ذلك على أساس التبادل بين اللوحات والأطباق النجمية المثمنة، D: مرابطي في مسجد تلمسان ثم انتقل إلى مسحد الصالح طلائع بالقاهرة: ١، من الحجر (ق ١٢م) شريش. ٢، ٢، ٤، ٧: (نماط موحدية من شمال أفريقيا، ٥: أجر في حصين طُريف، ٣: نمط على شاكلة ما هو في الغرفة الملكية بغرناطة، منزل العملاق في رندة ومنزل ضروبس دي غرناطة ومسحد تازان ٨: مسجد تازا، ٩: لاس أويلجاس في برغش (صور طبق الأصل، ق ١٤م، في مبالة العدل، ألكاثار دي إشبيلية وقصر أل قرطبة في "لاس ثيريساس دي استحة)، ١٠: مدجن، زخارف جمعية من حصن مدينة بومار (برغش)، ١١: مدجن، قصر ال قرطية، في لاس تيريساس دي إستجة، ١٧: مدحن، منزل سلاتوس، اشسلية، ١٧-١: خشب طليطلي مدجن، ١٢: أجر من الصنف الأرغني المدجن، ١٤: نمط من باب لالا ريصانة (ق ١٣)، المسجد الجامع بالقبروان، ١٤-١: من الباب نفسه، ١- C: الغرفة الملكية بغرباطة، منزل العملاق في رندة، القصير الأسقفي بطليطلة، مدجن، D: نمط موحدي من الزخارف الجصيبة والخشب في مراكش، E: مسجد تازا، F: مسجد سيدي أبو الحسين، تلمسان (١٢٩٦م)، Q: مجموعة من الأطباق النجمية من ٨ ابتداء

من لوحات موحدية، الغرفة الملكية بغرناطة، H: وحدة زخرفية في مسجد تازا، 1: وحدة منتشلة من منزل خيرونس بغرناطة.

- لوحة مجمعة ٢١ الأصول والتطور، ارتبط موضوع اللوحات الإسبانية الإسلامية بالميداليات ذات القصوص المتنوعة الأعداد والمترابطة في سلسلة أو مرتبطة بوحدات أخرى من النوع نفسه أكبر ذات الأطراف المقصصة وتعود أصولها إلى الفن الأمرى العباسي في المشرق والقاهرة: ١- إفريز من القصر الأموى في خربة المفجر (هاملتون)، ٢، ٢: زخارف جصية في قصور سامرا، ٤: مسجد بلخ Balh، ٥، ٢، ٧: من عقود من الجمس في مسجد ابن طولون بالقاهرة؛ وانبثقت عن هذه الأساليب من عقود من البحس في مسجد ابن طولون بالقاهرة؛ وانبثقت عن هذه الأساليب الثاني؛ ٩، ١٠ ١٠ ١: توجب في أشرطة حجرية بمدينة الزهراء، حيث نجد وحدات من أربعة فصوص رغم أننا لا نرى أية لوحات، ٨: ميداليات شبيهة تتكرر بشكل فيه أربعة في الأخشاب الطليطلية ابتداء من القرن الحادي عشر، ١-٨، نرى أيضاً في الأرفراء الرسم رقم ٢١-١٣ الذي يضم لوحة فيها ميدالية من أربعة فصوص وأربعة أطراف مدببة أصولها عباسية، ويتكرر أيضاً في الأخشاب الطليطلية الذي أشرنا إليها. وقطعة الخشب رقم ١٤ (القاهرة – ق ١٤) (كروزويل) تقدم لنا بوضوح مخطط اللها القرن العاشر ١٤ ما الطادى عشر؛ أما اللوحات المستخدمة في المشرق خلال الفترة من القرن التاسع حتى الحادى عشر؛ أما اللوحات المستخدمة في المشرق خلال الفترة من القرن العاشر العاشر (٨، ١٠ ١١).

- لوحة مجمعة ٢٢: الأصول والتطور: لابد أن تلك الوحدات انتشرت في مصر خلال القرنين العاشر والحادى عشر وفي الأندلس وتونس، وهي وحدات من التكوينات الذي نجدها في اللوحة المجمعة السابقة؛ ٢٦، ٧: أسقف مدهونة (ق ٢١م المسجد الكبير بالقيروان - ج. مارسيه)، ١٨: نمط طليطلي نجد في الإزار الفشبي والزخارف الجصية، ق ١٣م؛ ١٩، ٢٠: من مئذنة مسجد الحاكم بأمر الله بالقاهرة. وفي الزخارف الجصية بمسجد القرويين، ٢٠: نلاحظ أن تلك الوحدات أخذت تتأملم على

sauri/ malimun/

المكان وهى الوحدات الذي عاودت ظهورها خلال ق ١٣ فى الزخارف الجصية المدجنة المليطلية، ٢٠-١: دير سانتا كلارا لاريال ومعبد سانتا ماريا لابلانكا؛ وفى البوابات الصجرية الموحدية بالرباط نجد الموضوعات أرقام ٢٢، ٢٥، ٢٥ أما الشكل ٢٣ فهو من الإشكال المعتادة فى الفن الإسباني الإسلامي ابتداء من القرن الثالث عشر، ٢٦ ومن الاشكال المعتادة فى الفن الإسباني الإسلامي ابتداء من القرن الثالث عشر، ٢٦ المدجن لال قرطبة فى لاس تيريساس دى إستجة، ٢٧-١: زخارف جصية من شريش؛ ٨٢، ٢٩: الفرفة الملكية بغرناطة، إضافة إلى منزل خيرونس بغرناطة ومسجد سيدى أبو المسن بتلمسان (١٩٣١م)، ٣٠: مخزن الفحم بغرناطة، ٢١: مسجد فينيانا ألمرية) ق ٢٦م) مع وجود الميدالية المفصصة وقد طرأ عليها تطور كبير. وبالنسبة للوحدة الزخرفية الجصية رقم ١٥، الراجهة الداخلية في بوابة النبيذ بالحمراء، لابد مراكش خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر على ما يبدو، وتستخدم في بعض مراكش خلال القرنين الحادى عشر والثاني عشر على ما يبدو، وتستخدم في بعض مراكش خلال القرنين الحادى عشر والثاني عشر على ما يبدو، وتستخدم في بعض الاسقف في الحمراء وفي الأرضيات المدجنة الإشبيلية.

- لوحة مجمعة ٢٣: .٣٣: واجهة البرطل في صحن الرياحين بالحمرا» ٢٧: برج الأسيرة بالحمرا» ٢٨، ٢٤: مدجن من قصور آل قرطبة بإستجة، ٢٩: صالة بنى سراج بالحمرا»، ٤٠، ٤١: مدجن، زخرفة جمعية في قصر بدرو الأول، الكاثار دي إشبيلية، ٤١: ٨٤: مدجن، منزل أوليا دي إشبيلية، ٤١: مدجن معبد الترانستو بطليطلة، ٤٧: مدجن، زخرفة جمعة طليطلية في محت ما تشوكا، الحمراء، ٥٠: برج الأميرات، الحمراء، ١٥: برج الأميرات، الحمراء، ١٤٠٠

٦- الأشرطة ذات العُقد (أو منمنمات):

- لوحة مجمعة ٢٤: ١: سامرا، ٢: مسجد ناين (إيران)، ٣: تاج عمود بمدينة

shart/ malmond

الزهراء، ٤: من تاج عمود طلطلي (ق ١١م)، ٥: قصر الجعفرية بسرقسطة، ٦: سقف مدهون خلال ق ١١م بالمسجد الجامع بالقيروان، ٧: زخارف جمسة طليطلية ق ١١م، ٨: مرابطي، مسجد تلمسان، ٩، ١٠: الكاستيخو بمرسية، من نمط الزخارف المحدية في ثبثًا، ١١: مسجد سان خوان في ألمرية (ق ١١م)، ١٢: مسجد سان خوان في ألمرية (ق. ١٢م)، ١٣: موحدي، مسجد مرتولة (البرتغال)، ١٤: موحدي، مسحد تنمال، ١-١٤: زخارف في منزل خبرونس بغرناطة، دي أوندة ومعبد سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة، ١٥: تكسية من الحجارة مع معينات، موحدية، برج الذهب في اشبطية، ١٦: مئذنة المسجد الموجدي "حسَّان" (الرياطة)، ١٧: منارة سان خوان دي غرباطة (ق ١٦م)، ١٨: مدجن قصر سانتا كلارا دى أستوديو (بالنسيا)، ١٩: عام، من النمط الموحدي الناصري المدجن، ٢٠: زخرفة جصية موحدية في قرطبة، ٢١: الغرفة الملكية بغرناطة، ٢٢ زخارف موجدية في ثبثًا (نابارٌ بالاثون). : A سلاسل في باب سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة، جرت به ترميمات حديثة. : В منبثقة من الـ Contario الكلاسيكي لتيجان الأعمدة (١: المسجد الجامع بقرطبة، ٢: قصس بينق إيرموسيق دي شاطبة، صحن دير لاس أويلجاس دي برغش، ٣: رسم في قصير الحعفرية، مسجد سان خوان دي ألمرية ق ١١م "الكاستيخو" دي مرسية نمط سيقف مدهون ق ١١م في مسجد القيروان الجامع)، :C أشكال متقاطعة (١، ٢، ٣، ٤ بيزنطية ومن مسجد ناين ق ١٠، ٥: حجرى، مدينة الزهراء، ٦: زخارف جصية قرطيبة ق ۱۱م).

٧- الزخارف النباتية - السعفات:

اوحة مجمعة ٢٥: سعفات ملساء ومزخرفة، ١: من خشب منابر ترجع إلى ق
 ٢١٩ بمسجد الكتبية ومسد القصية بمراكش، ٢، ٢-١: سعفات ملساء، موحدية ٢-٣
 و ٢-٤ موحدى من مراكش، ٣: الغرفة الملكية بغرناطة، ٣-١: المسجد المرابطي توزور (تونس)، ٤، ٥: الغرفة الملكية بغرناطة، والبرطل بالحمراء؛ مدجن، صبالة العدل،

start/ mainting

(لكاثار دي اشسيلية، ٦: صيالة العبدل في ألكاثار دي إشبيلية، ٧: باب أغناء دي م اكش (كاليه و ج. مارسيه)، ٨: جامع القرويين بفاس، ١٠: نمط حشو ق ١٣م، غي ناطي وصالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية، ١١: باب موحدي في قصية عدية بالرياط (كاليه)، ١٢: باب الرياح بالرياط، ١٢: دهان، مئذنة الكتبية بمراكش، ١٢-١٠: يهان الصحن الموجدي في ألكاثار دي إشبيلية، ١٤: الغرفة الملكنة بغرناطة ومنزل العملاق في رندة؛ ١٤-١، ٢٠: منزل العملاق في رندة، ٢-١٤: maqabriya في ملقة (١٢٢١م)، ١٥: جامع القرويين بفاس، ١٥-١، ١٦: زخارف جصية موحدية بقرطية، ١٧: ماب الرياح بالرياط ومسجد توزور، ١٨، ١٩: بطن عقد موجدي في عقد بوأية الغفران، صحن شجر البرتقال بإشبيلية، ٢١، ٢٨: زخارف جصية في أوندا؛ ٢٢: خزف مزحج، الغرفة الملكية بغرناطة، ٢٢: جامع القروبين بفاس، ٢٤: موحدي، :A.B.C من ياب أثناق بمراكش: C.D.E: من بواية عدية بالرياط (مارسيه)، ٢٥: رسم من الحص الموجدي بقرطية، ٢٦: دهان من الجص الموجدي بقرطية ومنارة الكتبية يم اكش، ٢٧: الكتبية بمراكش، ٢٩: قصر بينو إيرموسو، شاطبة، ٢٠-١: مسجد توزور ، ٣٠ ، ٣١: نمط لسعفة مستنة ، بالغرفة الملكية بغرناطة ، وسيدي أبو المسن يتلمسيان ومنارة سيدنا المسين (القاهرة ١٢٣٧م) ومصطفى باشا القاهرة (١٢٦٩م)، ٢١: مسجد تازا، ٢١-١: القصر الصغير في دير سانتا كلارا دي مرسية، ٢٢: مدعن Apeadoro في ألكاثار دي إشبيلية، ٢٢، ٢٤: مدجن، المصلى الملكي بقرطبة، ٣٥: طليطلي من نمط معبد الترانستو ومقر بدرو الأول، ألكاثار دي إشبيلية، : A دهانات في قلعة بني حمّاد، الجزائر وزخارف موحدية في قرطبة.

- لوحة مجمعة ٢٦: السعفة المدببة، ينظر إلى هذه الوحدة على أنها سعفة ذات ورقتين أو طرفين مدببين مع وجود اسطوانات معلقة تختلف أعدادها من وحدة إلى أشرى، وقد وات هذه الوحدة في الزخارف الحجرية بمدينة الزهراء، ويبدو أنها استلهمت زخارف الأكانتو الكلاسيكي الذي حظى في هذه المدببة الملكية بقبول واسع

(طبقًا ارأى ج. مارسيه) ويمكن لهذه النظرية أن تتأكد من خلال الأشكال بمدينة الزهراء، وبمكن اعتبار الوحدة منبثقة من السعفة الكلاسيكية والتي أضيفت البها أشكال أسطوانية نراها في وحدات زخرفية نباتية كالسبكية (١) حيث تمكنت من التأقلم على الزخارف الخلافية في قرطبة. ولابد أن عملية الانتقال من الحجر إلى المص بدأت في قرطية خلال العقود الأولى من القرن الحادي عشير، وهذا ما تؤكده قطع الحص الذي عثر عليها في ساحة الشهداء يهذه المدينة (١٣، ١٤م)، ومِن الوحدات المنقوشة على الحجر الرملي أو الرخام في عصر الخلافة نجد ما يلي: A,B,C من مدينة الزهراء، ٣-١، ٤: من المنية الضلافية المسماة "القائد"؛ أما الأشكال الأخرى من ١ حتى ٢-١٦: فهي ترجع إلى عصر الخلافة في قرطبة بما في ذلك السعفات، ٨-١: الذي ترجع إلى المشغولات العاجية في عصر الخلافة (ق ١١م) حيث نجد السعفة ذات الحلقات وقد تطورت بشكل كبير في طريق مواز لنفس الذي كان لها في كافة الزخارف الجمعية لهذا القرن. وقد وضبح تطور السعفة موضوع الدراسة في إطار الزخارف الجصية من خلال الأرقام من ١٧ إلى ٢٢، ١٧: زخرفة جصية عربية طليطلية (ق ١١م)، وهي مرافقة أو مماثلة لوحدات أخرى في عصر ملوك الطوائف والجعفرية والقصبة في ملقة وألرية، ١٨: نمط من السعفة المرابطية الذي ظلت في الزخارف الجصية بين نهاية القرن الثاني عشر وبداية ق ١٣م (جص طليطلي، لاس أويلجاس ببرغش، حيث بدأت السعفات المدبية المدجنة في طليطلة وقبصر بينو إبرموسيو بشاطية)، ١٩، ٢٠: نمط من السعفة الموجدية يقرطية خلال النصف الثاني من ق ١٧، وقد انتشرت إلى كافة الزخارف الجصية في إقليم الأندلس خلال القرنين التاليين، ما عدا الحمراء، وفي كافة المدجن الإشبيلي (٢١): ٢٢: نمط من السعفة الناصرية خلال ق ١٤، ١٥م؛ وعندما نلاحظ السعفتين ١٨، ١٨ نجد أن الأوراق تنبت مباشرة من الحافة السفلي، أما السعفات ١٩، ٢٠ فيلاحظ فيها وجود خط غائر أضيف إلى المافة السفلي والتي ظلت في السعفات رقم ٢١، ٢١ وقد ولد هذا الخط

start/ mainten

الغائر في الزخرفة الموحدية، ومع هذا ظهرت في سعفات مغربية ولم تظهر في السعفة المرابطية في الزخرفة الموحدية، ومع هذا ظهرت في على السعفة ذات الخط الغائر في المرابطية في الزخارف الجمعية بمرسية؛ وقد ظلت السعفة ذات الخط الغائر في زخارف صحن دير سبان فرنانو دي لاس أويلجاس ببرغش، في بداية المجنات الطليطلية (دير سبانتا كلارا والقصر الاسقفي) وفي قصر بينو إيرموسو بشاطبة. هناك سمة أخرى التمييز بين السعفة الذي ترجع إلى ق ۲۱م (۱۷) والمرابطية (۸۸) حيث إن هذه الأخيرة تضم نمطية من التبادل بين الأوراق والعلقات وهذه الحلقة قد ارتبطت بالصافة السفلي للسعفة من خلال وصلة رقيقة؛ وقد أصبح هذان النمطان إجباريين في السعفات الموحدية والناصرية والمدجنة (انظر الفصل الثالث في هذا الكتاب، العنوان الخاص بقصر بينو إيرموسو بشاطبة).

- لوحة مجمعة ٢٧: سعقة مزهرة، ١، ٢: قرطبة الخلافة، ٢، ٤: قصر الجعفرية بسرقسطة، ٥، ٨: مرابطي، مسجد تلمسان، ٢، ٧: قصر بينو إيرموسو بشاطبة، ٨- ١: مرابطي، جامع القروبين حشون للاكانتوس، ٩: مدجن، معبد سانتا ماريا لابلانكا، ١٠: المغرفة الملكية بغرناطة، وطبلات عقود في منزل خيرونس بغرناطة (ترى السعفة المؤهرة في مسجد سيدى أبو الحسن بتلمسان المزهرة في مسجد قصبة تونس - ١٣٢٤م - وفي مسجد سيدى أبو الحسن بتلمسان (٢٩٦٦م)، ١١: البرطل، الحمراء، ١٢ كابولي حجرى في بوابة أباب الرملة غرناطة (تتسب إلى يوسف الأول، لكن استنادًا إلى السعفة المدببة، طبقًا للنمط ١٧، ٨١، ٩١ البوحة المجمعة السابقة، ولكن نجد أنه قد وجد خلال الفترة من ق ١١، ١٢م)، ١٣: مدجن، صالة العدل في ألكاثار بإشبيلية، ١٤: بطن عقد مصلى البرطل بالحمراء، مدجن، بطن عقد في قصر آل قرطبة بإستجة، ١٢: في عقود بصحن قمارش بالحصراء، ١٧، ٩١: مدجن، معبد الترانستو بطليطلة، ١٨: مدجن، المصلى الملكى

لوحة مجمعة ٢٨؛ سعفات مزدوجة ووحدات زخرفية نباتية أخرى، ١: زخرفة
 جمسية موحدية من قرطبة ٢، ٢، ٦: زخارف جمسية متفرقة، موحدية في الرباط

sharif malimum

(كاليه)، ٤: رسم في منارة مسحد الكتبية، ٧: باب عدية بالرياط، ٥، ٨: الغرفة الملكية بغرناطة، ٨-٨، ٩: مسجد تازا؛ ٩-١: خشب من البرطل بالحمراء، ٩-١: مكرر منزل خيرونس بغرناطة، ١٠: قصر بني سراج بالحمراء، ١٠-١: منزل دير سانتا كلارا لاريال بطليطلة، ١١، ١٢: الغرفة الملكية بغرياطة، ١٣: مدرسة سبيتة (ق ١٤م)، ١٤، ١٢-١: لاس أوبلكاس في يرغش، ١٥: تاج عمود في زخارف أوندة، ١٦: مسيحد تنمال؛ ١٧: مسجد تازا ونافذة في منزل خيرونس بغرناطة، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٣: الغرفة الملكية بغرباطة، ٢٢: محرِّن الفحم بغرباطة، ثمار الفلفل: ٢٤: مسحد القروبين، ٢٥: كابولي, في باب عدية بالرباط، ٢٦: مسجد توزور، ٢٧: الغرفة الملكية بغرناطة ومنزل العملاق برندة، ٢٤-١: مسجد الصالح طلائع (القاهرة) ١٦٠٠م)، ٢٧-١: موحدي في مرسية، ٢-٢: زخارف جصية عامة ترجع إلى القرن ١٣ (لم تنتقل إلى القرن الرابع عشر بغرناطة)، ٢٧-٣: مدجن، معبد سانتا ماريا لابلانكا، طلبطلة؛ وقد ظهرت هذه الوحدات الزخرفية بصورة متفرقة تقوم يدور الشيعارات - لأول مرة - في الغرفة الملكية بغرناطة وفي معبد سانتا ماربا لابلانكا. هناك أزواج من ثمرة الأناناس: A: رضارف موحدية بالرباط، B,C: مسجد توزور، D: ظهر في مسجد القروبين، :Eمبورة طبق الأصل متأخرة زمنيًا في الحمراء، H: من تكسية في الغرفة الملكية بغرناطة، ١-H: من كابولي موحدي في باب عدية بالرباط، هناك سعفات موحدية على شكل حرف S1: باب عدية بالرباط، : لا: صحن الجمر في ألكاثار دي إشبيلية K,L: منارة مسجد حسان بالرياط، ١، ٢: مسجد تنمال وصحن شحر البرتقال.

٨- الأشكال الاسطوانية ذات الأطباق النجمية المنحنية الخطوط:

- لوحة مجمعة ۲۹: ۱-۸، ۱-B من معادن وفسيفساء رومانى قديم، ۱-۵: المشرق، أموى قصر خربة المفجر، D: جص مرابطى من مراكش؛ ۲: E,F,G: مدجن معبد الترانستو، ۱-۱:مدجن، قصر أستوديو،

saurt/ mainmen/

١-ل: الحمراء، ١- ٨,١: فوهة بئر، متحف الآثار بقرطية؛ ٢: مسجد القروبين، ٣: مندر مرابطي في مسجد الجزائر، ٣-١: البرطل، الممراء، ٤: زخارف حصية من أوبدة، ٥، ٧: مدجن، معبد الترانسيتو، ٦: مقتاح قبة المقريصيات بالغرفة العليا، بالبرطل، الحمراء، ٨: برج الأسيرة بالحمراء، ٨-١: منزل ثافرا بغرناطة، ٩: زخارف حصية مدجنة العقد، متحف الآثار بقرطبة، ١١: زخارف جصية من الحمراء، ١٢: الغرفة النهبية بالحمراء، ١٢-١: مدجن، للصلى الملكي بقرطبة، ١٣: جنة العريف، ١-١٣: خزف، طبلة عقد الواجهة الداخلية لبوابة النبيذ، الحمراء، ١٤: كتاب المرتلين بالقشتالية، ق ١٥-١٦؛ ١٤-١؛ مدجن، صالة العدل، ألكاثار دي إشبيلية، ١٥؛ من سبقف في قصور بهو السباع بالحمراء، ١٦: منزل عربي غرناطي، متحف الآثار بغرناطة، ١٧: صالة العدل بالحمراء، ١٨: البرج المرقب في صحن ماتشوكا، الحمراء، 19: من طبلة عقد نافذة، صالة الأختين بالحمراء، A: مفتاح القبة الكائنة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة، B: زخارف جصية من قلعة بني حمَّاد بالجزائر، C,D: من الحجر، دير مونسالود كوركوليس (وادي الحجارة)، E: فتحة مستديرة Oculo نافذة في مبان مدجنة أرغنية، معبد كونتبتيون فرانتيسكا دي إبيلا، وسان ميجل بسرقسطة! وأصول هذا الأخير نجدها في مسجد ماليخان (سرقسطة) ويتكرر في سانيا خوستا وسانتا روفينا دى مالويدنا، سانتو دومنجو دى سرقسطة وسانتا تكلا دى ترسرا، وفي تونس، في دار بالما (ق ١٦، ١٧م).

٩- الزخرفة النباتية: الأسلوب المتكامل في بواطن العقود:

– لوحة مجمعة ۲۰: بدأ الأسلوب العربى المتكامل بالزخارف الجمعية العباسية في كل من سمامرا ومسمجد ابن طولون، R: مسمجد ابن طولون (كويزويل)، A: رسم على الخشب، سقف قصر بينو إيرموسو دى شاطبة وهذا يذكرنا بالأسلوب العباسي؛ وقد ولدت الزخرفة المتكاملة الذي نجدها في منحنى العقد في

مسحد ابن طواون، ويحتمل أن يكون لها تأثيرها خلال القرن الثانى عشر فى الزخارف الجصية الموحدية والمرابطية المتأخرة فى مسجد توزور وقصر بينو إيرموسو بشاطبة، وبالنظر إلى الزخارف على المسطحات المنحنية داخل كوابيل بوابة عدية (لوحة مجمعة ١٠٠ - ١٤) نجد أنها ربما كانت أول النماذج لهذا الاسلوب فى المغرب الإسلامي، تليها زخارف عقد بوابة الغفران بالمسجد الجامع بإشبيلية ٤؛ كما نراها أيضاً فى السنجات المدهونة القرطبية خلال القرن الثاني عشر، ٥، الذى تذكرنا بالنمط A القائم فى قصر بينو إيرموسو بشاطبة، ومن جانب آخر، نجد أن الزخرفة المتكاملة من السعفات المدببة على الأسطح المستوية فى ذلك القصر تحمل سمات واضحة، على ما سيوجد بعد ذلك، في منارة مسجد الكتبية.

- لوحة مجمعة ٢١، ٨: نظراً لغيبة أمثلة أخرى، يلاحظ أن العقود ذات الزخارف المتكاملة خلال ق ١٢م قائمة في الغرفة الملكية بغرناطة، ٢١، منزل خيرونس بغرناطة، ٣، منزل العملاق في رندة، ٤: زخرفة جصية في أوندا؛ ٥: قصر بني سراج بالصمراء، ٢: مسجد تازا. وفي هذه الامثلة جميعًا من بطون العقود المدجنة خلال ق ١٤م نلاحظ أن البساطة الذي عليها سعفات عقد بوابة الغفران بإشبيلية أخذت تفسح المجال السعفات المدبنة والمزهرة، ٧: عقد البرطل، الحمراء، ٨: جنة العريف.

- لوحة مجمعة ٢٢: ١، ٢، ٣، ٥: مدجن، قصر بدرو الأول، ألكاثار دى إشبيلية، ٢، ٥: متكرران مع تنويعات فى المصلى الملكى بقرطبة ومنزل أوليا بإشبيلية وقصر أل قرطبة فى لاس تيريساس دى إستجة، ٤: عقد مدجن فى متحف قرطبة، ٤-٧: من عقد ينسب لبنى مرين. توجد السعفات المكثفة apelmazadas ذات الأسلوب المتكامل فى مفاتيح عقود، ٤-٧: فى زخرفة جصية موجودة فى متحف الحمراء، وتتكرر فى عقود الجامع الكبير بفاس والنوافذ المطموسة فى صالون السفراء، بالقصر المدجن فى ألكاثار دى إشبيلية.

start/ mainmen/

- لوحة مجمعة ٢٧-١: عقد المحراب، السجد الجامع سانتا ماريا دى رندة (بدايات ق ٤ م، مع وجود تأثيرات لعصر بنى صرين)، ٢: مصلى فى البرطل، الصراء، ٣: زخرفة جصية متفرقة فى الحمراء؛ ٤، ٥: صالة الأختين، قصر بهو السباع، الحمراء، ٢: زخرفة جصية مستوية فى صالة باركا، بالحمراء، ٧: عقد برج المرقب فى صحن ماتشوكا، الصمراء، ٨: نموذج لتاج عمود نامسرى ذى زخرفة متكاملة فى صحن بهو السباع، بالحمراء.

١٠- الأكانتوس والأشرطة والسلاسل:

- لوحة مجمعة ٣٣: في عصر الخلافة في قرطبة بلغ الأكانتوس أقصى تطور له (١) ثم تضاعل استخدامه بشكل كبير خلال القرون التالية، باستثناء عصر المرابطين الذي درسه هـ. تراس حيث ولدت هذه الزخرفة لكنها لم تعمر طويلاً (من ٢ إلى ٧)، وخلال العصر الموحدى ظلت الاشرطة الضيفة ذات الأكانتوس قائمة ولكن في نماذج قليلة (٩)، الزخارف الجصية بمرسية، وإلى القرن الثالث عشر يئسب الشريط رقم ١٠ ووقم ١١ إلى لاس أويلجاس، ١٧: سعفة ذات أكانتوس في مسجد تازا، وقد شاعت خلال القرنين ١٦، ١٤ وخلال القرنين المذكرين يكثر الشريط رقم ٢٦، ونرى رقم ١٤ في صحن الرياحين بالحمراء وهو الأثر الذي شهد فيه الأكانتوس ندرة في استخدام الأشرطة بمختلف محتوياتها الزخرفية من تلك الذي نراها بشكل متكرر في الزخارف العربية والمحبة، ٤: لابد أن هذا الشكل ظهر خلال العقود الأولى من ق الزخارف العربية والمحبة، عاد لابد أن هذا الشكل ظهر خلال العقود الأولى من ق المصية الأندلسية؛ نراه أيضًا في مسج تازا وصالة العدل بقصر إشبيلية والمصل الملكي بقرطبة. والشريط ع هو شريط قامس على المنجن الطليطلي وأمكن تحديد الملكي بقرطبة. والشريط ع هو شريط قامس على المنجن الطليطلي وأمكن تحديد وجوده على الأخشاب؛ والشريط (۵) نراه في مدينة الزهراء وقد أصبح جزءًا من زخارف جصية ابتداء من ق ٢٠م؛ الشيء نفسه يحدث بالنسبة للشريط (۵) أما (٥)،

فلأنه مندثق من الخرزات (Contario) الكلاسيكية، فاننا نحده في مدينة الزهراء، وهو مستخدم في الزخارف الجصية ق ١١، ١٢، بما في ذلك زخارف قصر بينو إدرموسو في شاطية، واستمر خلال ق ١٤م ولكن كان ضئيل الظهور؛ والشكل (d) نجده في الزخارف الحصية العياسية وفي مدينة الزهراء، ويوجد بشكل أساسي في الأشيرطة المرسومة، انتقل الشكل (e) من العصور القديمة إلى مدينة الزهراء، ثم عاود الظهور في حالات نادرة في المعبد اليهودي الترانستو، وقصير بدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية، وبالنظر إلى موضوع السلسلة والضفيرة نجد أنه يتواجد في زخارف جصية متعددة الأنماط، وابتداء من رقم (صفر) نجده في مدينة الزهراء على الصحر، أما (P) فهو في الزخارف الجصية القرطبية، ق ١١م، ومع هذا فهذان المثالان بمكن أن يكونا قد انبثقا من سلاسل تم استلهامها من العصر البيزنطي وتواءمت على الحص في مسجد نابن في إيران (ق ١٠م)، وقد درسه فلوري، الشريط (n) الذي حرى تقليده في مسجد Qazvin في المشرق الإسلامي. ويمكن أن نرى في إسبانيا تطور هذا الصنف من السلاسل في الشكل (f) ابتداء من ظهوره في منارة مسجد الكتبية الموحدي، أما الأشكال (h,i,j) فهي شائعة في الزخارف الجصية المدحنة الإشبيلية، ق ١٤م، يما في ذلك المصلى الملكي بقرطبة؛ والشكل ليوجد في نسبح في أحد أعلام معركة العقاب NavasdeTolosa؛ هناك سالاسل أخرى هي (q) في جنة العريف، و (r) الشائعة الاستخدام في المدجن الإشبيلي والطليطلي؛ وقد انضم الشريط الذي يحمل ضفيرة (١٤) ذو الأصول الرومانية البيزنطية والمتواجد في قرطبة الخلافة، إلى الزخارف الجصية خلال القرن الثالث عشر، ثم ندر استخدامه بعد ذلك؛ بيدو أن الشريط (L) قد بدأ مع الزخارف الجمعية الأولى، ق ١٣م، لاس أويلجاس ببرغش ودير سانت كلارا لاربال دى طليطلة والزخارف الجصية في أوبدة، وبراه أيضًا في مسجد تازا. هناك شكل منيئق عنه نراه في (R-1) وهو شديد الصلة بالقرن ١٤م، والغريب أن هذا النمط موجود في الزخارف الجصية الذي خرجت من الأيدي الأندلسية في محراب مسحد

saury malmont

ابن طولون بالقاهرة الذي أعيدت زخرفته عام ١٣٩١م، وكذلك في ضريح مصطفى باشا (١٣٩٨م) وفي سالار وسنجر الجولى (١٣٠٨م)، ويرجع الشريط (١٤١)، إلى منزل خيرونس بغرناطة؛ (m) بصالة العدل بقصر إشبيلية، (n) طليطلى في مدفن مصلى بلين دى سانتا في (١٣٤٢م) قصر توريسياس، وورشة المورو بطليطلة، وأخيرًا نجد الشريط (s) من الزخارف الجصية الطليطلية قى ٨١م.

١١- المحارة المقلوبة:

- لوجة مجمعة ٢٤؛ كان لهذا الشكل المنبقق من الفن الروماني البيزنطي قبولاً
جيدًا في الزخرفة الحجرية بمدينة الزهراء، حيث نجده في الحليات المعمارية المتموجة
جيدًا في الزخرفة الحجرية بمدينة الزهراء، حيث نجده في الحليات المعمارية المتموجة
Gimacios وطبلات العقود وغيرها، (١، ٢٠،٨) هناك نموذج قوطى متدهور الغاية
هون رقم ٢-٨ في قصيبة ماردة، ٢-٩ حوض غرناطي (ق ١٠-١١م)، انتقل إلى
الزخارف البحصية المرابطية في قبة الباروديين بمراكش (ق)، ٣: زخرفة جصية
موحدية في قرطة، وقد انتشرت المحارة في طبلات العقود الفاصة بيوابات موحدية
في الرباط ومراكش: ٤، ٥: باب عدية بالرباط، ٧: باب أغناي بمراكش، ٦: باب الرواح
بالرباط، ورقم ٨ نجده في الواجهة الداخلية لبوابة شالا الرئيسية بالرباط، وفي
الزخارف البحصية سوف نجد أن استخدام المحارة أصبح أمرًا معتادًا في طبلات
عقود المحراب، وكذا نجدها في طبلات العقود الحجرية البوابات الغرناطية مثل باب
الرهاة ويوابة العدل بالحمراء.

- لوحة مجمعة ٢٥: انتشر استخدامها فى الزخارف الجصية العربية والدجنة، ٩، ١١: معبد سانتا ماريا لابلانكا، ١٠: طبلة عقد بمصلى سانتياجو، لاس أويلجاس بيرغش، ١٢: الغرفة الملكية بغرناطة، ١٢: جنة العريف، ١٤: تاج عمود فى الحمراء، النصف الأول من ق ١٤: ١٥: من القبة الغرناطية فى قصد شنيل، ١٦، ١٧، ١٨، ٢٠، ٢٠.

start/ mainten

٢١ من العمراء ق ١٤م، ١٧، من منزل ثافرا بغرناطة؛ ٢٢: مدجن، قصر أل قرطبة في لاس تيريسناس دى إستجة، ٢٣: صحن الوصيفات، ألكاثار دى إشبيلية، ٢٤: مفرع من آجل أعمال الترميم خلال القرن التاسع عشر، ألكاثار دى إشبيلية والأرقام ١٩٠٨ نجد أن المحارة تتخذ شكل العقد الصغير المضلع طبقًا للإيقاع المرابطي والموحدى الذي نراه في قباب مقريصات في مراكش ومسجد القرويين.

- لوحة مجمعة ٣٦: من المحارات المزهرة الكلاسيكية والبيزنطية نجد أن من ١، ٢ ينبثق رقم ٣ الذي نجده في فسيفساء القبة الكائنة أمام محراب المسجد الكبير في قرطبة، ومع مضى الزمان نبحت منها الأشكال الغرناطية (ق ١٤م) أرقام من ٤ إلى ١١ وقد استلهمتها الزخارف الجصية المدجنة الطليطلية للوصول إلى الأشكال الطبيعية أرقام ١٣، ، ١٤

١٢- العقود ذات الخطاطيف:

- لوحة مجمّعة ٢٧: خلال ق ٢٣-١٥م انتشر هذا النمط من العقود (امتدت التجعيدات أو الفطاطيف إلى الكوابيل) الذى ولدت في عصر الخلافة القرطبية (العمارة)، ثم تلتها العقود والكوابيل أو المقربصات modillon، من الجص (ق ١/م)؛ ويبدو أن غرناطة كانت مركزاً مهما لهذا الصنف من الزخرفة استناداً إلى الزخارف الجصية الذي عثر عليها في مدينة البيرة وفي حي ماورور mawro (ق ٣١-١٤م)، متحف غرناطة؛ ٢: عقود مصدرها منطقة صحن ماتشوكا بالحمراء (النصف الأول من ق ٤/م)، ٣: عقد محراب، مصلى ميكسوار، الحمراء. كما نراه أيضاً في عقد بالمغرفة الذي يؤدي إلى مصلى ميكسوار وعقد جانبي إلى اليمين في الدهليز الذي يؤدي وصالون قمارش.

١٣- عقود ذات أضلاع أو سعفات:

- لوحة مجمعة ٢٨: نرى في الجعفرية أشرطة زخرفية بها مستنات تبدو وكأنها

sharif malmond

أضلاع، وهي زخرفة جرى تطبيقها في بعض العقود في بعض النجاريب في المقربصات الكائنة في القباب المرابطية والموحدية في الشمال الأفريقي؛ ٨: نموذج من مسجد القرويين ومن الكتبية، وقد فرضت الأضلاع نفسها في العقود العاتقة في المعمارة الفرناطية، ق ١٣م، ابتداء من الغرفة الملكية بغرناطة؛ ٩، ٥: من منزل المملاق في رندة، ٥: برج الاسيرة، المصراء: ٤: منزل ثافرا، غرناطة؛ 9: كوة العقد الذي يربط صالة الأختين بصالة capalla في قصر بهو السباع، وتتكاثر الأمثلة في غرناطة الناصرية وخاصة في العقود الصغيرة للكيات الكائنة فوق عضادات الأبواب ابتداء من ق ١٣، هناك عقود مضلعة نجدها في قبة قصر شنيل بغرناطة، والعقد الداخي لبرج بينادور بالصمراء، وقصر دار الصرة بغرناطة وقصر دار ابن أس bapala والمنازل الناصرية في قصبة ملقة، وفي الدجن الإشبيلية، في قصية ملقة، وفي الدجن بالمطلطة.

١٤ - الزخارف الجصية المدجنة في المصلى الملكي في المسجد الجامع بقرطية:

خلاصة الزخرفة الإسبانية الإسلامية

- لوحة مجمعة ٢٨-١: جرت إقامة هذا المصلى وزخرفته في عهد إنريكي الثاني (٢٧٧م)، ونظراً لتاريخ بنائها وزخرفتها في هذا التاريخ المتأخر يمكن اعتبارها على أنها خلاصة أو موجز اليخ الجصية العربية والمدجنة، حيث إن المبني يضم العديد من الموضعهات الذي درسناها حتى الأن، من زخارف نباتية، وهندسية يمكن العثور عليها في التشبيكات والوزرات المكسية. ويرى بعض الباحثين (جومث مورينو وتورس بالباس) أن المصلى الذي شيد في منتصف القرن الثالث عشر قد جرت زخرفته في مرحنين، كانت الأولى في ذلك القرن، أما الثانية الذي هي الجزء السفلي - ومع هذا

sharif malmond

لا نستطيع تحديده بشكل دقيق - فقد تمت عام ١٣٧٢م وهو العام الذي نرى فيه نقشًا كتابيًا قيثيتاليًا عند مستوى الوزرات، وتستند هذه النظرية على اعتبار أن الأخارف الحصية في كلا الجزائن بحمل كل منهما أسلوبًا مختلفًا عن الآخر، بينما نرى أن الأسلوب الفني المستخدم في المصلى بالكامل هو منسجم ووحيد وينسب إلى إنربكي الثاني. ويلاحظ أن الوحدة الفنية الذي نراها في الزخارف الجصية (ق ١٢، ١٤م) قد فرضها الفن الناصري، وأدت بالتالي إلى هذه الروية الذي تحدث عنها الباحثان السابقان، في أن التأثيرات الغرناطية المباشرة وأضحة الملامح في الجزء العلوي من المصلى، بما في ذلك القبة ذات الأوتار والمقريصات. غير أن هذا المنظور بتلاشى إذا ما تضاءات من وجهة نظرنا هذه التأثيرات إلى مجرد أصداء غرناطية والتي نرى فيها أيضًا تأثير الزخارف الجمية المدجنة (ق ١٤م). ومن ناحية أخرى، فإن المصلى يزخر بالأصداء الموحدية، وهذا أمر شديد الوضوح بالمقارنة بما نراه في الزخارف الجصية الناصرية (ق ١٤م) وهي تأثيرات نبعت من تجُّدر الفن الموحدي في الزخارف الجصية المدجنة الإشبيلية بدءًا من بدايات نشأتها، بغض النظر عن التراحم من حيث المنظور الأسلوبي الذي تلاحظه عليها في ميدان العمارة الملكبة الخاصة بالملك ألفونسو الحادي عشر ويدرو الأول، وفي إطار ما تسمح به الأزمنة الجديدة نقول إن بعض جوانب فن عصر الخلافة في قرطبة والفن الموحدي قد دخلت إلى الفن المدجن وأسفرت عن وجود ملامح قديمة متنوعة تثير الحيرة، وإذا ما تأملنا الأمر من هذا المنظور أخذين في الحسبان تلك التفاصيل القديمة، نجد أن مبان مدجنة أو أجزاء منها ترجع إلى ق ١٣م، بينما هي في الواقع تنسب إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر، وهذا هو وضع المصلى الملكي القرطبي،

- لوحة مجمعة: ١، ٢، ٢، ٤، ٤-١: أنماط من المعينات ذات أصول موحدية ولها مسحة غرناطية، (١، ٢) في الأجزاء العليا للمصلى، أما الأشكال الباقية فهي النصف السغلي، ٢-١: من الجزء السغلي، ٥، ٨: شريط به الألكانتوس، أسلوب مدحن، ٢، ٢-

start/ mateman/

١: سلاسل ذات أسلوب مدجن أشبيلي، الجزء السفلي، ٢-٢: شريط من المدجن الاشتيلي في الجزء السفلي؛ ٧، ٨: سلاسل مدجنة (ق ١٤م)، ٩-٢: نموذج لسعفات مزدوجة في الجزء العلوى، نمط ٩-٣، ٩-صفر من الزخارف الجصية من خيارج المصلى (ق ١٣م)؛ ٩-١: تتويج باستخدام ثمار الأثاثاس المزدوجة، في الجزء السفلي والعلوى ذات أصول موحدية طبيعية في الزخارف الجصية الناصرية والمحنة (ق ١٤م)، ٩: اسطوانة ذات طبق نجمي في بطن عقود في الجزء العلوي، ١٢-١، ١٢-٢. ندر حرف S الموجدي عند منابت العقود، في كل من الجزء السفلي والعلوي، أصبولها أو قادمة من: ١٠ (٢-٣) موحدية (ق ١٢م)، ٤ مريني من ق ١٤م، ١٢: حرف كمن الضرالدا، ١٢–٣، ١٢–٤: نجد حرف كغرناطي ومدجن أشبيلي قد ١٤، ١١–١: تاج عمود أملس ذو شكل موحدي، النصف العلوي والسفلي، مع وجود مواز في رقم ١١ الكائن في واجهة القصر المدجن لبدرو الأول، ألكاثار دي إشبيلية، ١٣: شريط في الجزء السفلي، نمط مدجن أشبيلي، قد ١٤؛ ١٤، ١٥: مستنات: رقم ١٤ يرجع إلى الجزء العلوي، ١٥ إلى السفلي، وكلاهما من الأشكال المعتادة في الزخارف الجصية بعامة خلال ق ١٣م، ١٤م، ١٦: سعفة مع أكانتوس، في الجزء العلوى ولها سوابق مباشرة في صالة العدل في آلكاثار دي إشبيلية ١٧ ، ١٨: الجزء العلوي، مع وجود تواز في المدجن الإشبيلي في ألكاثار دي إشبيلية، ١٩: أشكال معتادة في الزخارف الجصية الغرناطية وبشرق الأندلس، ق ١٣م، وفي المدجن الإشبيلي طوال ق ١٤؛ ٢٠: سعفة مدببة غرناطية وفي المدجن الطليطلي ق ١٤م، ولا نتعرف عليها في المصلى الملكي، ٢١: تمط من لفظة بركة مع لفظ الجلالة في الأجزاء العليا والسفلي، وهذا أمر معتاد في كافة الزخارف الجصية الغرناطية والمدجنة (ق ١٢، ١٤م)، ٢٢: أشرطة مهجنة في الجزء السفلي، ٢٣: زخرفة هندسية في الوسط، بين الجزأين الأسفل والأعلى، وهذا معتاد في الزخارف الصحية (ق ١٢، ١٤م)، ٢٤: سعفة مزهرة في أعلى وأسفل، وهو أمر معتاد في الزخارف الجصية الغرناطية والمنجنة، ق ١٤م.

sharif makement

وتكتمل زخرفة المصلى بالزخارف التالية الذي لا نجدها في هذه اللوحة المجمعة. افريز كتتويج للجزء العلوى وعقود مفصصة متشابكة سيرًا على أسلوب الخير إلدا. وله سوابق مباشرة في صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية، B: تشبيكات لنوافذ مطموسة في الجزء العلوي، مع تكوينات هندسية معتادة في التشبيكات في لاس تيريساس، إستجة، إضافة إلى منازل مهمة مدجنة في طليطلة؛ C: بطن عقود في الجزء العلوى، وزخرفة نباتية ذات أسلوب متكامل له بصمة موحدية خلال عصر بدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية؛ D: أفاريز من المقريصات بين الجزء العلوي والسفلي، وهم, تختلف عن أفاريز الحمراء، ولها أشكال موازية مباشرة في الزخارف الجصيبة المدجنة الإشبيلية الطليطلية ق ١٤م، E: أنصاف أشكال أسبود رابضة وفي مناطق بارزة تحمل العقود الكبيرة في الجزء العلوى، وهي متخذة من واجهات الكنائس الإشبيلية، ق ١٤م، وأفاريز مقريصات من الجص المدجن في طليطلة، ق ١٣، ١٤م. ٦: أيد تقبض على زخارف نباتية في المنطقة الوسطى بين الأعلى والأسفل، وداخل أفارين المقريصات، المشتقة من رموز شبيهة معتادة في الزخارف الجصية المدجنة الطليطلية، ق ١٤م، وبوائك صحن الوصيفات في ألكاثار دي إشبيلية. نجد التأثيرات الطليطلية أيضاً في الزخارف الجمعية بالحمراء على عصر محمد الخامس، ٥: يوجد في الجزء السفلي، وهو عبارة عن عقود متعددة الخطوط ذات بصمة موجدية، الموروث الإشبيلي، إضافة إلى عقد ذي ستارة في المذبح الحالي لكن التأثير هذه المرة غرناطي الهوي.

١٥ عقود نصف أسطوانية مرتفعة الانحناء (peraltado) في النوافذ:

نادرًا ما نجد العقد نصف الأسطواني وقد حل محل العقد الحدوى في بوابات الأسوار بالمدن والحصون الإسبانية الإسلامية؛ ويظهر هذا الصنف من العقود في

start/ malmon/

العمارة الحربية الموجدية والعمارة التالية لها مباشرة (ق ١٢ ، ١٢م) غير أن مكانها المثالي هو القصور ابتداء من ق ١٢ ، سواء كان في الأبواب أو النوافد؛ الا أن أصوله ت حم الي نوافذ واجهات المحاريب في المساجد المرابطية والموجدية، وريما كان ذلك علامة من علامات التقشف في الفن الموحدي، إضافة إلى الاقتصاد في تكلفة البناء مقارنة بالعقد الحدوي التقليدي؛ وهناك عقود نصف أسطوانية في بلاطات بعض المساحد مثل الإشبيلية .deCuatrohabitan وأيًا كان الموقف نلاحظ أن العمارة الخاصة بالمنازل والقصور، خلال منتصف القرن الثالث عشر، بدأت في غرناطة وقد سبطر عليها المقد نصف الأسطواني في النوافذ وعقود الصالات والقياب، وقد انعكس ذلك على شرق الأندلس خلال هذه الفترة الزمنية، وأصبح العقد نصف الأسطواني إجباريًا في القصور الناصرية والمدجنة في إشبيلية وطليطلة، وفي الأراضي الغرناطية نجد أن السبب الرئيسي في ضعف استخدام العقود المدوبة والمفصصة والمتعددة الخطوط يرجع إلى عرفاء الجص (باستثناء العقد الأول المستخدم في عقود المحاريب احترامًا للموروث الديني) فقد كان العرّيف، مسئولاً أساسياً عن إقامة العقود العاتقة من الآجر، وكان يعمل بشكل أكثر راحة باستخدام العقود نصف الأسطوانية، وابتعد عن العقد نصف الأسطواني من الطراز المسمى Peralado، وعن السنجات المكشوفة للعقد الحدوي، إضافة إلى تعقيدات معمارية أخرى مثل شبكة التشبيكات في المسننات وكذا المقريصات. وكانت هذه الأسياب، وغيرها، السبب الكامن وراء انتصار العقد نصف الأسطواني في عمارة المنازل والقصور.

هذا الصنف من المخالفة الذي نشأ خلال العصر الموحدى تأصل في كل مرة تحتم فيها التجديدات الزخرفية خلال القرن الثاني عشر مراجعة لعمارة العقود التقليدية. وعندما نتأمل الوضع في شرق الأندلس، ونأخذ كمثال، القصر العربي في دير سانتا كلارا والزخارف الجصية في منزل أوندة، نجد أننا أما تساؤل مهم يتعلق بما إذا كانت العقود خصف الأسطوانية لكلا المبنيين تتجاوب مع تأثير غرناطي مبكر أو تأثيرات إشبيلية.

shart/ malmon/

الحدة مجمعة ٢٩: نجد نوافذ وذات عقود نصف أسطوانية نراها في الواجهات الخارجية لبيان ناصرية في غرناطة وألكاثار دى إشبيلية (ق ٢١، ١٤م). نرى أيضًا نوافذ في مجموعات مكونة من ٢ ومن خمسة، وتكثر النوافذ الخمسة في الشخشيخة الخاصة بالأبراج - القباب الكبرى، ١، ٢: الغرفة الملكية بغرناطة، ٣: برج قمارش بالحمراء، ١: برج البرطل بالحمراء، أما المجموعات المكونة من نوافذ ثلاث فنراها في الباب المسمى باب الروضة بالحمراء رقم ٥، وفي جنة العريف ٥-١؛ ٢، ٧: صالة الاختين، الحمراء، ٨: مدجن، صالة العدل ألكاثار دى إشبيلية.

-الحجة مجمعة ٤٠: نوافذ تُرى من داخل بعض المبان الناصرية، ق ١٢، ١٤؛ ١: البرطل، ٢: صالة السراي الشمالي لجنة العريف. وهنا يبدأ نوع من النوافذ المطموسة المغطاة بالزخارف الجصية المنقوشة، ٣، ٣-١: واجهة قصير خيرونس بغرناطة (ق ١٣م)؛ نجد في الغرفة اللكية وفي منزل العملاق برندة بداية الواحية الملكية ذات النوافذ الثلاث نصف الأسطوانية وبها تشبيكات في القطاع العلوى طبقًا للنموذج الموحدي الذي يوجد في واجهة صحن الجص في ألكاثار دي إشبيلية. وقد انتشرت مجموعة النوافذ الثلاث ذات التأثير الموحدي، في واجهات ناصرية غرناطية، وكان لها انعكاس في المدجن الإشبيلي والطليطلي. نرى مجموعة النوافذ الخمس في واجهة جنة العريف وفي واجهات منازل طليطلية مدجنة خلال النصف الثاني من ق ١٤؛ وفي داخل الحمراء هناك مجموعة من نافذتين (أصول مرابطية موحدية) توجد في واجهة صحن الجص في ألكاثار دي إشبيلية في محراب دير سانتا كلارا دي مرسية، ومجموعة أخرى في قصر بينو إيرموسو في شاطبة، انظر اللوحة المجمعة رقم ٨؛ ٤: مسجد سيدى أبو الحسن بتلمسان (١٢٩٦م)، ٥: واجهة منزل العملاق في رندة؛ ٦: صالة باركا، وهنا تظهر نوافذ فالصو وصغيرة، وذلك بمثابة رابطة بين النوافذ الكبرى، الذي تكررت في مصلى البرطل، ٧، في الحمام الملكي في قصس قمارش ٨ .

Shart/ makement

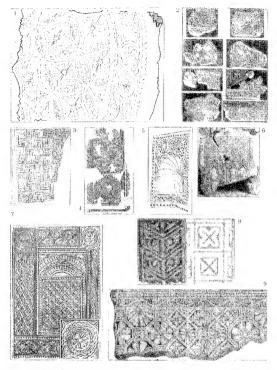
- لوحة مجمعة ١٤؛ نوافذ في مبان ترجع إلى ق ١٤م، ١٠ ٢؛ صالة العدل في الكثار دى إشبيلية، دون سوابق معروفة، يبدأ برنامج من نوافذ ذات تشبيكات في تبادل مع أخرى مطموسة ذات شكل موحدى ويمقاييس مختلفة، وفي القطاعات السفلية عقود متشابكة من صنف إفريز الغيرالدا. ٨: ٦: جنة العريف، نوافذ مطموسة عليها نقوش كتابية كوفية؛ ٤: زخارف جصية في حصن مدينة بومار في مخش، وهي نافذة من الصنف المدجن الإشبيلي خلال النصف الثاني من القرن ١٤م، ٥: قصسر أل قرطبة في إستجة، مدجن، نمط النافذة المطموسة ذات الزخارف المنقوشة؛ ٦: نمط من النافذة نصف الأسطوانية المطموسة ذات التوريقات المنقوشة وشريط كتابي كوفي يحيط بعقد، بعسجد الجامع الأزهر، بالقاهرة (-٩٧-٨٩م) وشريط كتابي كوفي يحيط بعقد، بعسجد الجامع الأزهر، بالقاهرة (-٩٧-٨٩م) مرخرفة بالتوريقات ذات الاسلوب المتكامل، وربما كانت سابقة ابعض النوافذ الوافذ واجهة قصر بينو إيرموسو دى شاطبة، وتحيط بالعقود، وكانها سابقة محتملة لنوافذ واجهة قصر بينو إيرموسو دى شاطبة، وهي عنه عنا ذات نقوش كتابية مائلة، وفي إسبانيا نجد هذا النموذج في نوافذ مطموسة فوق عقود البلاطة الرئيسية بالكنيسة المدجنة سان روما، بطليطة (٢٢٧م).

sparif mahmand

stort/ mainten

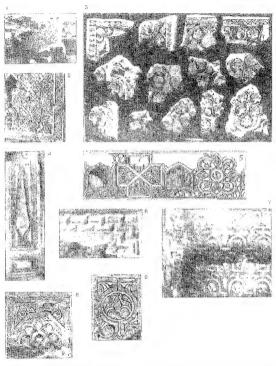
اللوحات والأشكال الفصل السابع sparif mahmand

saurif muliment



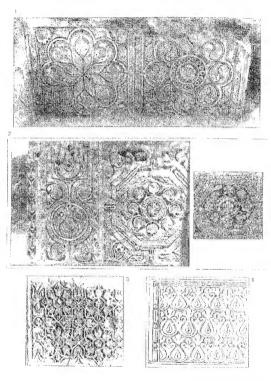
زخارف جصية، روما والعالم الإسلامي، ١. ٢٠ ٨، ٩ بقايا زخارف جصية رومانية، بيأخويوسا (اليكانتي)، من ٢٢ إلى ٧ من قصور عربية، سدراته (الجزائر) ق ١٠، ١٠ (طبقًا لـ ج. مارسيه)

sharif masmund



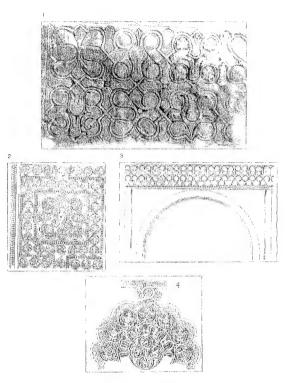
رُخَارِفَ جِصْبِة، روما والعالم الإسلامي، ١: دعامة من الجص دامجان (إبران) (ق٢، ٢، من ٢ إلى ٩ عَصْبِر عباسبة في سامرا (العراق)

sharif masmund



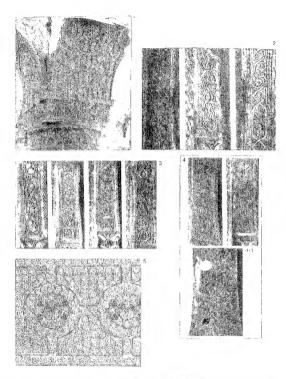
زخارف جصية، من سامرا

sharif makeum



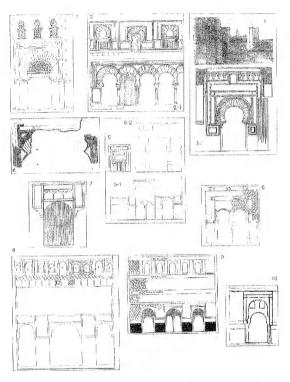
رُخَارِف جِصِية، ١، ٢، ٣ سامرا ، ٤: مسجد ثاين، إبران (فلوري)

Marif washing



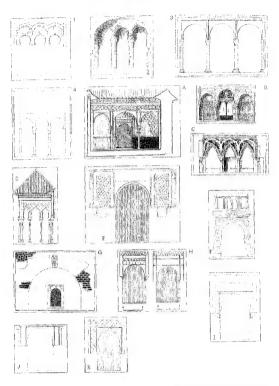
زخارف جصية، ١ : مسجد TaritdeBalkl غرب نهر الأردن (ق ١٠ ، ٢) ، ٢٠ ، ٤٠ ٤ ـ ١- بطون عقود، مسجد ابن طولون، القاهرة (ق.٩) (K,A,C) د من سامرا

start/ mulimen/



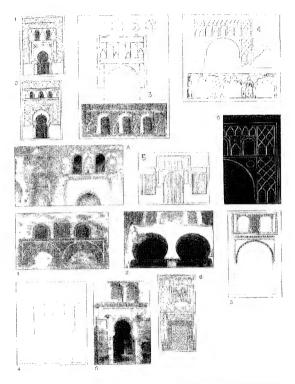
زذارف جصية، الإطار المعماري للزخرفة

story malmont



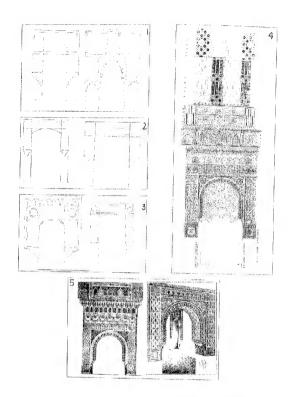
زخارف جمعية، الإطار المعماري للزخرفة

stort/ mainten



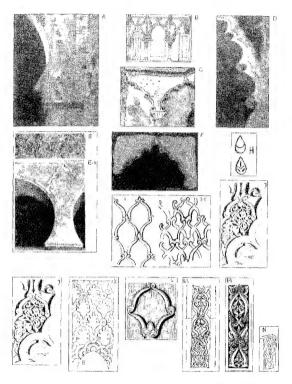
زخارف جصية، الإطار المعماري للزخرفة

Stort/ muliment



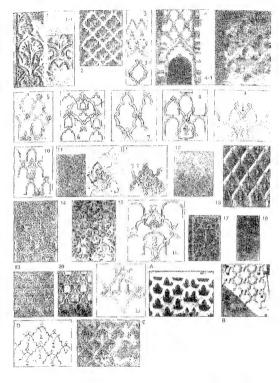
رْخَارِف جمعية، الإطار المعماري للرْخَرِفة

sharif wasmind



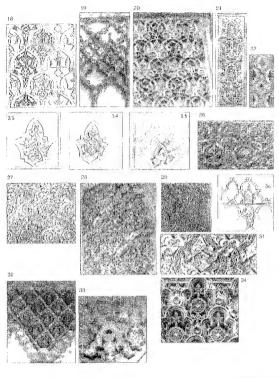
أصول المعينات في الفن الموحدي

sauri/ walimun)



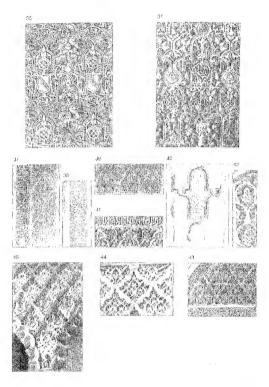
أصول المعينات وتطورها ابتداء من ق ١٠

skort/ wakened



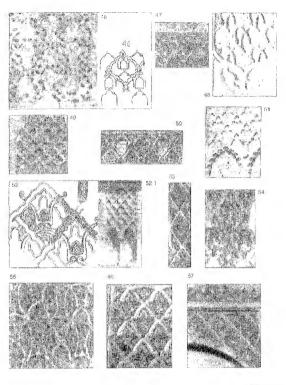
معينات، التطور

startf maliment



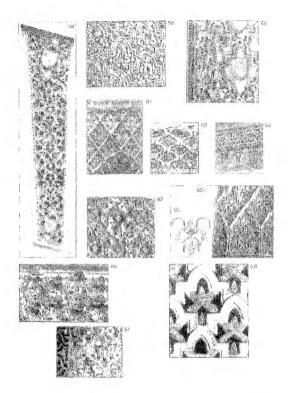
معينات، التطور

sharif maliment



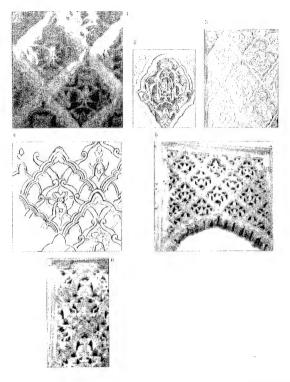
معينات، التطور

saurif malimum



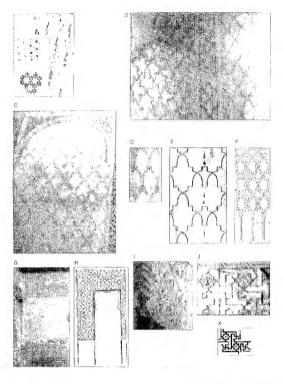
معبئات، التطور

stort/ mulimord

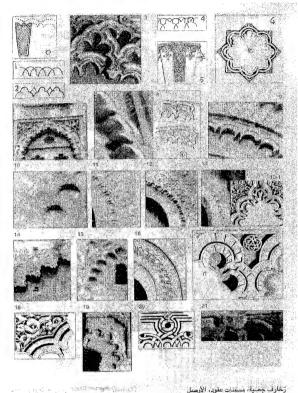


معينات، التطور

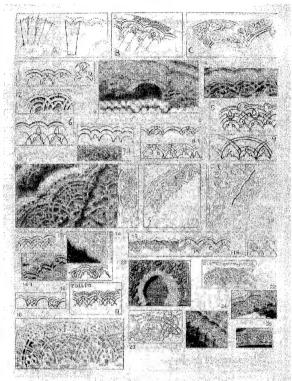
saurif muliment



معينات زخرفة غائرة أو Agramilado (محفورة)

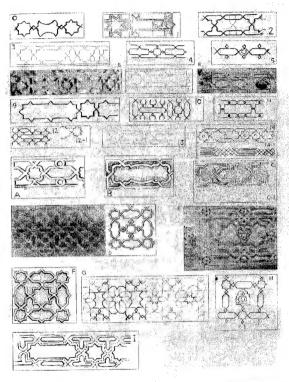


MOST WASHING

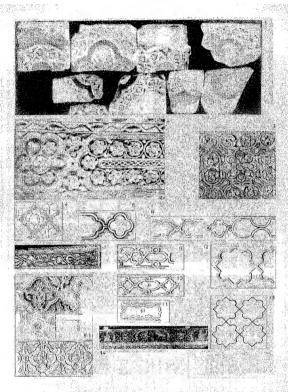


مستناد العقود نصف الاسطوانية، النماذج الاكثر تعييراً

Sharif mulimound

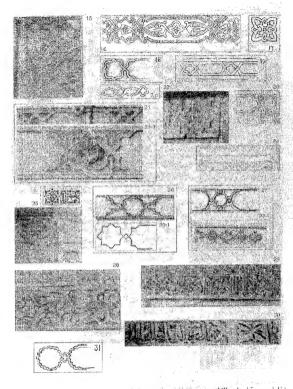


خفاهف حصية، التطعر



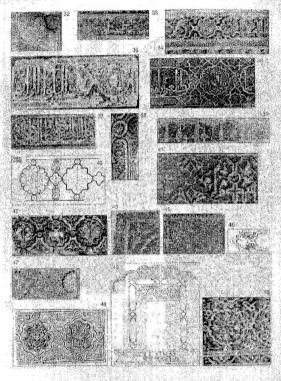
رُجُّارِت جَصِية، اللوحات، الأصول والتطور (ا هاملتون ر "ببلير، ١٤) (C,A كروزويل)

SHOPE WASHING



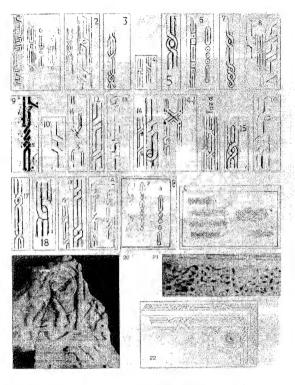
رهارف جصيه لوحات، التطور

SHOPT WASHINGTON



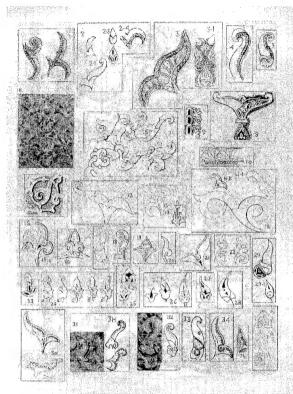
رْخَارِف جمية لوحات، التطور

saurif washinger



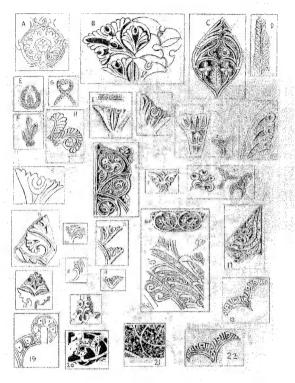
رَجْارِف جصية أشرطة ذاتِ عقد (ميمات) الأصول والتطور

sware wastering



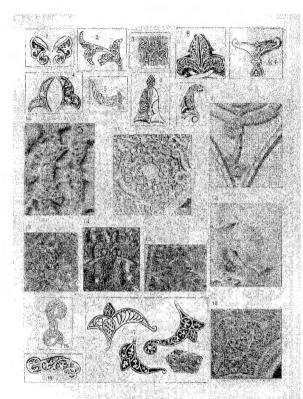
سعفات (ق ۲۲ إلى ۱۶)

Sharif washing and



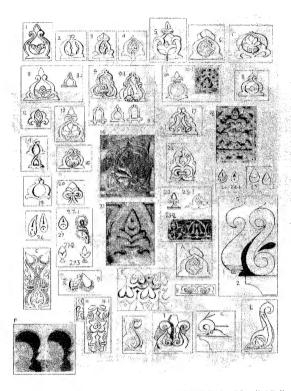
السعفة المدينة من ق ١٠ إلى ١٥

sharif wasmind



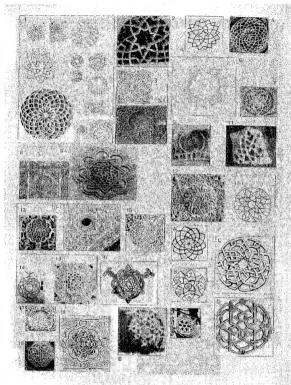
5 . A . I See . H.

startf maliment



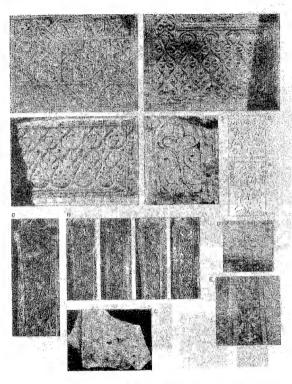
الزخارف الجصية السعفات المتقابلة والثمار

SMOPT WARRY IN



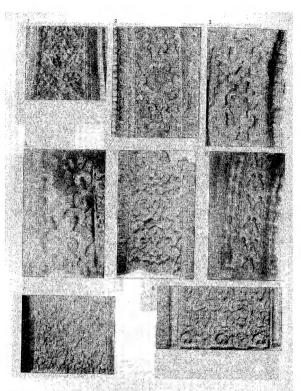
الرخارف الحصية من الأطناق النجمية المنحنية الخطوط؛ الأصول والتبارز

sharif wastened



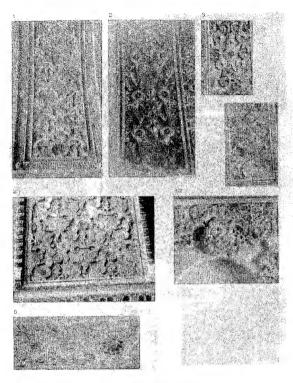
الأسلوب المتكامل في الفن العربي، الأصنول والتّطورة K,BA,C (كرورويل)

short/ washing



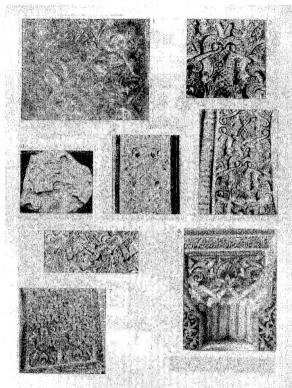
الأسلين اللكامل في يطون اليقود (ق ١٢ ميداية ق ١٤)

sharif wasming



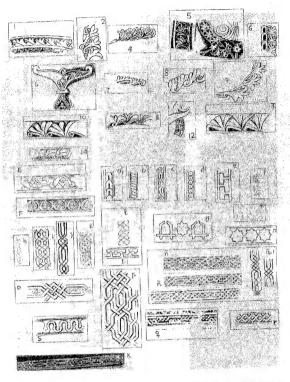
رْخَارِف جَصِيةٍ، الأسلوب المتكامل في العقود، ٢ نمط عُدجَنَ فِي تَوْرِدِيسِياس والمصلى الملكي بقرطبة

sharif washing

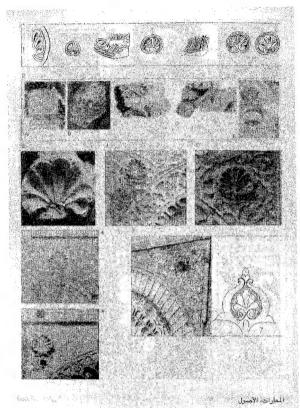


خارف خصية، الأساول المتكامل في الرخارف الجمنية الناميرية

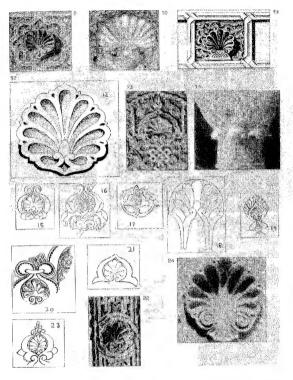
sharif madment



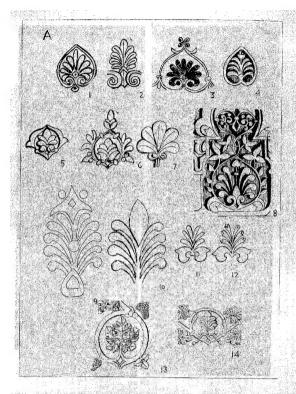
رَحَارِف جِصِية، الأكانتوس والسيلاسيل



swarif wasming

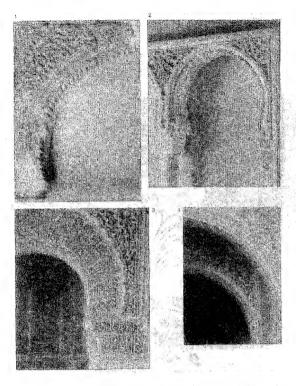


المحارات، التطور

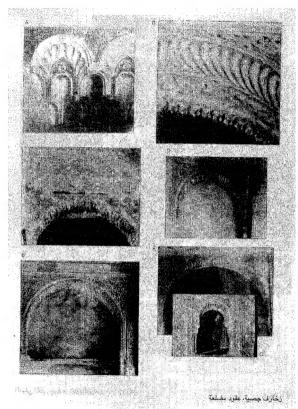


زخارف حصية، المحارات، التطور

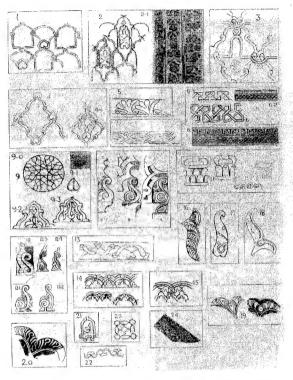
Marif washing



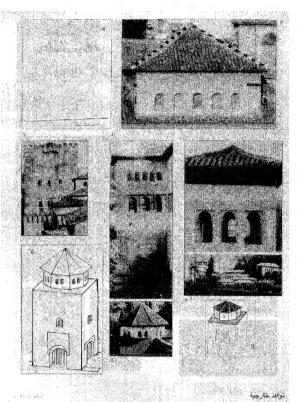
زخارف جصية، عقد ذو خطاطيف أو تجاعيد، المرحلة الناصرية (١، ٣ أرشيف إدارة قصر الممراء وجنة العريف).



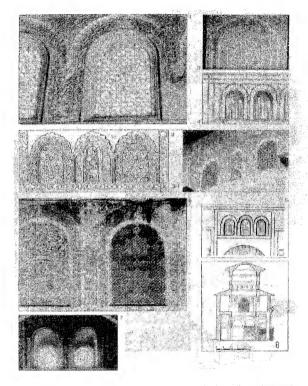
Sharif washinger



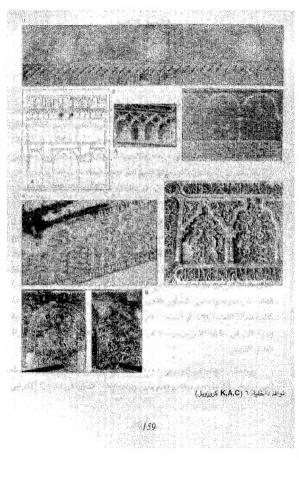
المصلى الملكي بقرطبة، تحليل للموضوعات الزخرفية



swarif washing



توافق بأخلية



sparif mahmand

الفصل الثامن المقربصات

مدخل: حالة ألمرية:

طبقًا لأرنست بيث فإن لفظة "مقرنص" هي تعريب الفظة يونانية تشبير بعض معانيها إلى 'زينة ملتوية' وكأنها مقدمة مركب أي "تتويج الشيء"، وهو متصل بعالم العمارة، ويمكن أيضًا أن يطلق على شيء أو رمز بمعنى "زينة الكتابة" أو "أطراف مقابض شيره" وأحيانًا "تاج أو زينة"، وبالنسبة لترجمة اللفظة العربية مقرنص (أي مقريص في الأندلس) التي اشتق منها لفظ mocarabes الكثير الشيوع في الفن الاسباني الاسلامي والمدحن، فقد التسمت بالتنوع في قواميس زماننا: فهي بمعنى شكل أو بنية مكونة من درجات من estalactita _II أو الزخرفة المطبقة على القباب والأقيبة والكرانيش والأفاريز ومناطق الانتقال والأسقف الخشبية والعقود والكونسول وتبجان الأعمدة، وهناك بعض القواميس التي تشير، ضمن هذه المعاني، إلى عمل على شكل طبق نجمي" وزخرفة بالحفر على الخشب أو أية مواد أخرى؛ وحول هذا الموضوع كتب المستعرب خاثينتو بوش بيلا، وكان له مقال مهم بعنوان "مقريصات في فن ملوك الطوائف في المرية؟" وفيه يقدم لنا ملخصًا رائعًا بالنسبة للفظة مقرنص سواء على المستوى اللغوى أو الفني، وبنتهي المقال بالتساؤل فيما إذا كانت صالة الاستقبالات أو المجلس الذي كان للمعتصم (ق ١١م) في قصره بقصبة ألمرية كان في حقيقة الأمر مزخرفًا بالمقرنصات = estalactita أو المقرنصات = زخرفة الطبق النجمي.

ويحدثنا الجغرافي العدري (١٠٠٥-١٠٠٥م) عن هذا الأمر وعن تلك الأشياء التي ورد في ذكرها اسم مجلس ومقرنص، وهذه اللفظة الأخيرة في وضعها الأعرابي

كصفة. كما كتب حول الموضوع كل من البروفسور لويس سبكو دي لوثننا، و م سانشيث مارتنث، ودبيلو. أونيرياخ، وخاثنتو بوس بيلا. وهنا نجد أن للباحث الثاني رؤية كاملة للفظة "محلس": "في الاتجاه نفسه نرى بعد ذلك مبالة كبيرة – محلس للاستقبالات مهيأة بالتدرجات ومبلطة ببلاطات مقسمة إلى وجدات ومنحوثة، وفيها نحد الذهب ذا الحورة العالبة وقد تم تكفيته في الرخام الأبيض و (بالدرجة نفسها) نجد وزراتها مكسوّة بالرخام، وما يجعل المرء مشدوهًا هو مهارة الفنان في الجمع بين الذهب والرشام، وفي الصافة المنصوبة (في الوزرة) نجد تاريخ التنفيذ وإسم من قام بالعمل"، ثم نرى رواية الباحث دبليوز أونيرباخ مع بعض التعليقات: "نواصل في الدرء الدنويي لنحد صالة كسرة للاستقبالات مزخرفة بالقريصات وهي عدارة عن وحدات مدهونة ومنقوشة من الذهب الرقيق المكفت، ومبلطة بالرخام الأبيض (في الحوائط أو الوزرات) وكانت هناك كسبوة من الرخام المنحوت... الذي نراه هنا وقد نُفِّذ بطريقة مثيرة" ويضيف هذا المؤلف أمرًا مهمًا وهو لفظة "مقرنص"، كما أن الدكتور/ السيد عبد العزيز سالم، عندما تحدث عن هذا النقش نجده وقد استخدم لفظة "مقريص" وريما اعتبرها البعض لفظة خاطئة، وبعد تقديم المساوي لقرنص = أي التدرج طبقًا لبعض القواميس، يضيف، لكن علينا أن نأخذ في الحسبان أيضًا أن لفظة "مقرنص" تشير أبضًا إلى الزخرفة نفسها في الكرانيش، أي أنها عيارة عن وحدات أو ذات estalactita؛ ولزيد من ذلك يشير إلى ج. مارسيه (العمارة الإسلامية في المفترب الإستلامي، باريس، ١٩٥٤م ص ٢٣٧-٢٣٨)، ويقبول الساحث المذكبور (أونيرياخ) أن لفظة "رفوف" (أي بروز) التي نجدها في نص الجغرافي العربي بمعنى كورنيش يمكن أن تدل على هذه الكرانيش أو الوحدات Celulas.

وفى نهاية المطاف نعرج على فاثنت وبوش لنجد أنه يقدم لنا رؤيتين للنص العربى: (١) "متابعة لما وصفنا، نحو الجنوب، هناك صالة كبيرة للاستقبالات مقريصة mocarabada ولها بروز (رفوف) فى السقف مدهونة ومنقوشة ومطعمة بالذهب

الرقيق. أما (الأرضية) فقد كانت مبلطة ببلاطات من الرغام الأبيض (الحوائط أو الهن ات)، كانت مكسوّة (أنضًا) بالرخام الذي جرى فيه نحت...". في هذا التأويل نحد أن المؤلف يرى وجود احتمال كبير في أن لفظة مقريص = mocarabes مقرنص تشيير إلى المعنى الذي نفهمها به اليوم = estalactitas أو وحدات معلقة تنزل من السبقف أق الجيزء العلوي في الدوائط سبواء كنانت من الخشب أو الحصر، ويضيف "وأبًا كان المعنى الذي استخدمه الجغرافي المذكور للفظة مقرنص أو mocarabada فانف. أعلن أننى لا أعرف نصًّا آخر أنداسيًا عربيًا سابقًا نظهر فيه هذه اللفظة، ومن هنا ربما علينا التفكير في أن ذلك كانت أو لاشارة محددة في تاريخ هذا المبطلح في الأندلس. ومن جانبه أيضًا يُدخل بوش مصطلح mocarabada المساوي لمصطلح muqarnasise الذي استخدمه إرنست ديث في محقاله "Muqarnas في "2." SuplementdelaE.1.1 أما التأويل الثاني لموش فإنه مسموق بهذه العمارات التوضيحية، حيث بشير إلى لفظة muqarbas بدلاً من muqarnas طبقًا لقراء السبد عبد العزيز سالم، باعتبار أن معنى الكلمة هو "بناء" أو بالأجرى "زذرفة" الأسقف بالدهان والزخرفة باستخدام الأطباق النجمية ثم تذهيبها ... إلخ، مثلما بقال في "ملحق دوزي"، ومن خلال إشارة جانبية يقوم بزيادة دائرة المعنى مستندًا إلى اي. فاجنان الذي بطلق على اسم المفعول المؤنث للفظة muqarbasa معنى حدارة، أي المعنى المُضعّف للنقش أو النحت. هذه هي الرؤية الثانية لبوش "سيرًا على ما قيل، في الجِنء الجنوبي، هناك صالة كبيرة (السقف) مزخرف مُشكِّلاً أطباقًا نجمية، مع الأجزاء الخارجة (الرفوف) المدهونة والمنقوشة مع وجود الذهب الرقيق...". وفي نهاية المطاف نجد يوش وقد غاص في يحر من الشكوك بالنسبة للفظة "رفوف"، من خلال التأويلات التالية: بارز = سقف مقربصات، بارز = زخرفة أطباق نجمية، بارز = نمط من الأفاريز على الحائط وتحت السقف مباشرة، بارز = كونسول خشبي منقوش ومدهون، بارز = سقف من الأطباق النجمية مع بروز مشكلاً مقريصات أو وحدات مقعرة، Concavos,

shart/ makement

هذا هو الوضع الذي عليه صالات الاستقبالات الخاصة بالعتصم في ألمرية من وجهة نظهر المستعربين، والتي وصفها الجغرافي "العذري" باختصار، وعندما نضيع للوضوع في الإطار الفني أو المعماري أو الآثاري نجد أن خاثنتو بوش، من خلال بحثه السابق الذكر، يقدم لنا عدة مناظير اعتمد في تقديمها على جهائذة الفن الإسلامي وبالتحديد على المتخصص الكبير في الفن الاسباني الاسلامي حومث موريتو وعلى تورس بالباس و مارسيه، و أ. يريتو بييس و ل. حولفن، وكان هذا الباحث الأخير هو الذي جاء بعد ل. دي بليه، في باب حفائر قلعة بني حماد، وتمكن كلاهما من العثور على قطع من الجص التي تحتوي على وحدات Celulas : خرفية مقعرة بها زخارف نباتية مدهونة، ومنابت من هذه المادة نفسها لعقد متعدد الخطوط، وكلها ترتبط من حيث التكوين بالأولى، وهي كلها وحدات ربطها حولفن بالأسقف الخشبية الليئة بالمقريصات، في المصلى الملكي في بالبرمو دي روجر الثاني، وهي قطعة رائعة ترجع إلى الفترة من ١١٢١م و ١١٤٠م وبالتالي فهي على مسافة زمنية قصيرة من قية الباروديين بمراكش (١١٩م ~ ١١٢٠م)، والمسجد الجامع في تلمسان (١١٢٦م) والقرويين بفاس (١١٤٢-١١٤٣م)، وهذه كلها أثار قام المرابطون بزخرفتها بقباب رائعة من مقريصات الجص، طبقًا لتوجه فني متطور بعض الشيء مقارنة بالمسلم، الملكي في باليرمو، ويلاحظ أن كافة الوحدات Celulas أو الوحدات الزخرفية الأساسية في المقريصات في هذا المصلى والتي توجد في شكل مجموعات من ست وحدات، متكررة في الكورنيش أو بارزة في السقف الخشيي. وتتكرر على الحجر وعلى الجص ولكن في مرحلة أكثر تطورًا، في كوّات ومناطق انتقال في قصر زيزة في باليرمو (١١٦٠-١١٨٩م) لكننا نجدها من الجص فقط في الآثار المرابطية المشار إليها؛ وفيما يتعلق بالتأريخ ينبغي أن نحدد تاريخًا مؤكدًا للقلعة الجزائرية إذا ما كان مقر الإقامة هذا عائداً إلى نهاية القرن الحادي عشر، وينسب إلى بوش فالمنصور؛ أو إدخال المبنى في بداية القرن التالي. وقد أشار جوافن بعدم وجود نص يساعد على

shart/ makement

تحديد تاريخ القصور التابعة لبني حماد؛ ومن جانبه نجد خاتنتو بوش بستند على ل. ب. باليه وينوه إلى أن هذه المبان الملكية ريما وجبت نسبتها إلى الناصر' السابق على "المنصور" أي أنها ترجع إلى فترة تاريخية بين ١٠٦٢م و ١٠٨٨م، ويرى بوش أن هذا الطرح ربما يفسس وجود سلسلة نقل المقرنصات من القلعة إلى ألمربة (حكم المعتصم ١٥١١-١٠٩م) كخطوة أولى، ثم إلى باليرمو بعد ذلك، وذلك بعد أن مرت بافريقية، ريما كانت المحطة هي القصير الزيزي في أشير (الجزائر) خلال القرن العاشر، وهو قصر قام جوافن بدراسه؛ ثم ثلا ذلك قصور المهدية وصبرا المتصورية في تونس، وهي سابقة على القلعة. غير أن واقع الأمر هو أن هذه المبان الأخيرة لم تشهد أي أثر المقرنصات التي ربما كان يمكن أن توجد، والأمر هو أن جولفن بقاوم فكرة أن تكون القلعة هي التي قدمت بنفسها موضوعات معمارية أو زخرفية الي الأنداس، ومع هذا لا ينفى وجود شبه محتملة، أو تأثيرات ممكنة حاءت من القلعة إلى الفن الذي عليه المصلى الملكي في باليرمو. وفي هذا المقام علينا أن نضيف فيما إذا كانت المقريصات التي في القلعة ترجع إلى بني حماد أن أنها إسهام مرابطي أو موحدي تباهت به هذه الأراضي الجزائرية والأراضي الإفريقية (تونس) والسبب هو أن بعض الموحدات celdillas الضاصة بالمقريص الجزائري تضم زخارف نباتية مدهونة تشبه تلك التي نجدها في الجص القرطبي (ق ١٢م) مدهونة أيضًا، ومع هذا فمن ناحية الرسم نجد أن هذا المثال وذلك لا يختلفان كثيرًا عما نراه في باليرمو.

ويطرح خائنتو بوش فكرة وجود المقربصات في ألمرية التي تحدث عنها الجغرافي العندري، على شاكلة النموذج أو النماذج التي ترجد في القلعة، أو أنها كانت قادمة من المشرق الإسلامي بشكل مباشر وذاك بعد مرود فترة طويلة من النصف الثاني من ق الم وتوافقاً مع مرحلة الازدهار التي عليها القلعة؛ وخلاصة القول، يرى بوش أن ألمرية التي كانت ميناءً رئيسيًا في الأندلس، كانت مفتوحة على التأثيرات المشرقية لوسط الشمال الإفريقي وإفريقية، ويستطرد الباحث بالقول بأن العرفاء والمزخرفين

sharif malmount

القادمين من المشرق أو الشمال الإفريقى الذين أمكن مرورهم بالقلعة، كانوا هم أبطال هذه الاستعارات الزخرفية التى تدخلت بشكل ما فى بناء صالة قصر المعتصم، ويستند فى هذا إلى جومت مورينو الباحث الذى أكد الطبيعة الإبداعية والمتطورة لعصر ملوك الطوائف فى كل من ألمرية ومرسية، رغم أن عهودهما لم تستمر زمنًا طويلاً؛ واستند كذلك على بريتو بيبس، حيث أضاف أن المقربصات والأطباق النجمية مصيرهما واحد، وهو أنه ليس من المستحيل أن نراهما فى أمثلة متفرقة وفى المحافظات المطلة على السواحل وقد جرى استخدامهما الفورى بعد ابتكارهما".

وبناء على ما سبق يجب أن نتأمل المقريصات المفترضة التي توجد في صالة ألرية في عصير المعتصم، والتي شيدت خلال الفترة من ١٠٥١ حتى ١٠٨٨م: إذا ما كانت المقرنصات بمفهوم أنها وحدات Celulas زخرفية معلقة ومتدرجة قد ظهرت، بمعزل عن المشرق، في أحد الأثار الأنداسية التي ترجع إلى النصف الثاني من القرن الدادي عشر ، فإن المشرق (حسيما سنري لاحقًا) قد أندب لنا وحدات مشابهة طوال النصف الثاني من القرن الحادي عشر، وكأننا أمام وحدات معمارية غير حقيقية ترتبط بمناطق الانتقال ذات البعد المعماري الحقيقي، وبالتالي من غير المحتمل أن تكون هناك وحدات بهذه الطبيعة قد ولدت في هذه الأراضي البعيدة ثم وجدت لنفسها بسرعة موطىء قدم في جنوب الأنداس. هذه الرؤية تدفعنا النظر فيما إذا كانت لفظة "مقرنص" كان لها في جانبي حوض البحر المتوسط المعنى نفسه، أي الوحدة Celulas الزخرفية المعلقة والمتراكبة، حيث إنه بناء على المقربصات وتطوراتها خلال القرن الثاني عشر في المشرق والمغرب نلاحظ أن الوحدات Celulas والتكوينات الأساسية مختلفة. ففي المشرق ومصر نجدها (أي الوحدات) ذات (فجوات) (شكل خلية) ومقعرة وملساء وكأنها وحدة واحدة وترتبط بشكل ثابت بمناطق الانتقال، بينما نجدها في المغرب الإسلامي على أنها وحدات مناطق انتقال مشطوفة متنوعة الشكل وترتبط بالعقود المتعددة الخطوط الأمر الذي يساعد على مرونة التشكيلة

shart malmond

بدرجة لا نجدها أبداً فى المشرق، وإذا ما توافق المشرق والمغرب فى المبدأ البسيط المتعلق بتراكب الوحدات celulas، فإنهما يختلفان فى نطور التكوينات ودرجة تواؤمها مع أى نمط من المسطحات سواء كانت مستوية أو مقعرة، ومن هنا نجد من المضرورى أن نسلط الضوء على الاسباب التى أدت اظهور المقربصات الانداسية ومعيتها من حيث التكوين والاصول الشديدة التفوق على ما هو فى المشرق. وأيًا كان الموقف الخاص بوجود المقربصات حقيقة فى ألمرية أم لا (ق ١١م) نجد من الملائم أن نبدأ دراسة المقربصات الإسبانية الإسلامية ابتداء من ذلك القرن الذى شهد مولدها فى المشرق.

١- الأسقف ذات زخارف المقربصات والأطباق النجمية:

وبعد أن استعرضنا أراء المستعربين بالنسبة اسقف صالة العتصم في المرية، يجب أن نقول إن هناك فرقًا بين الزخرفة التي يستخدم فيها الطبق النجمي وبين زخرفة المقربصات في السقف، وعلينا أن نقبل أن كلا الصنفين ولدا وتطورا في زمن واحد وكانت لهما درجة واسعة من الانتشار والتطور؛ وعندما استخدم الجغرافي العنري لفظة "مقرنص" كان يقصد صالة ألمرية، وقد كان من المكن أن يستخدم لفظة "سقف نجارة" إذا ما كان السقف خشبيًا. هذا السقف المقبو لم يكن ليزخرف بالأطباق النجمية المشغولة أو المنقوشة، ذلك أن هذا الصنف من الزخرفة عادة ما يكون مسطحًا أو بارزًا بحيث لا يكاد يرتفع كثيرًا عن التلفية اللهم إلا بعض المليمترات التي عندما نراها عن بعد فلا نرى إلا منظر بساط مفروش، ومن هنا فإن هذا البريز غير الملحوظ قد اتكا عادة على الألوان، وعادةً ما كان اللون الأحمر بالنسبة للنقش البارز الذي يبدو من بعيد وكأنه ليس بارزًا. ومن هنا يمكن القول بأن المبقرافي، العذري عندما تحدث عن مقرنصات فإنه أوضح البريز فيها باستخدام لفظة رفوف حيث كان يرى في الحقيقة مقربصات = estalactita بارزة بشكل واضح

عن المستوى العلوى السقف المقبو؛ وفي الوقت ذاته نجد أن هذه الزخارف الشديدة البروز، ربما كانت موجودة في المخططات المائلة أو الجوانب، وفي حالة وجودها كانت تبدو وكانها أفاريز. وأقول أفاريز ظاهريًا لأن كل بنية في السقف المقبو المقربص، سواء في المشرق أو المغرب، لا نجد به أبدًا إفريزًا به مقربصات في القاعدة الرأسية بصفته عنصرًا مستقلًا وبقطة انتقال بين الحائط والسقف، وهذا ما تم توثيقه بشكل جيد في المصلى الملكي في باليرمو.

الشكة، في نظرنا، أنه إذا ما كان سقف صالة الاستقبالات الخاصة بالعتصم من الحص أو الخشب، مثلما هو الحال بالنسجة لمصلى بالبرمو (مباعدين بذلك استخدام الحجر ، على الأقل في الفن الأنداسي خلال عصر ملوك الطوائف) وإذا ما كان هناك بقين أن صقلية قد شهدت المقريصات الخشبية والجميية والحجرية طبقًا لما نشهده في قصر زيزا، فإن ذلك يؤكد تطوراً تقنياً ضخما وثبات المقريصات المغريبة خلال القرن الثاني عشر، وربما ابتداء من عام ١٣١ م، وهناك بعض الباحثين، ومن بينهم جومت مورينو وبريتو بديس، الذين اعتقدوا أن المقريصات الخشيبة سيقت الجصية، ولا شك أن هذه نظرية منبثقة من سقف مصلى باليرمو. ولما كان من محصلة عمليات الحفائر التي جرت في قصية ألمرية مؤخرًا، اكتشباف بعض قطع الجص الحائطي المنقوشة وذات التوريقات التي ترجع إلى ق ١١م، فن نعرف أبدًا ما إذا كانت المقريصات المفترضة التي تحدث عنها العذري كانت من الخشب أو الحص. غير أن وجود مقريصات من هذه المادة الأخيرة في القلعة، المعاصرة - عمليًا -للصالة الموجودة في ألمرية، فالمفترض أن المقريصات في هذه كانت من الحص؛ وفي هذه الحالة، واستنادًا إلى قباب المقريصات المرابطية المعروفة فإن سقفًا مقبوًّا بهذا الشكل لا يفترض وجود قاعدة حاملة أو إفريز يحمل الزخارف التي يمكن أن تفصح عن نفسها، وهنا فمن نافلة القول الإشارة إلى الإفريز في حالة صالة المعتصم. لقد ولدت الأسقف المقبية المقريصة بشكل مباشر فوق حلية معمارية مقعرة nacela

startf malmont

أو بروز فى الحوانط. نعرف أيضًا أن خط تطور المقربص الإسباني الإسلامي، خلال القرن الرابع عشر، شهد وجود أفاريز انتقالية لهذه الزخرة، مشغولة من الخشب وحاملة قبوً من الخامة نفسها مليئًا بزخارف من الأطباق النجمية وليس المقربصات. وهنا تتم الحيلولة دون الدخول في التحايل الجمالي، ومن ناحية أخرى نجد أن إفريز المقربصات، بشكل مستقل، كان متأخرًا الغاية، وقد ظهر في غرناطة في منتصف القرين الثالث عشير، واستنادًا إلى ما سيق ذكره نرى أن رأى البروفيسور Hoenernach هو الذي نميل إليه حيث يرى بوجود مقربصات في سقف مجلس المعتصم ذات وحدات Celulas منقوشة ومدهونة ومذهبة، ويلاحظ أن النظام المتبع في كافة الأسقف ذات المقربصات في المغرب الإسلامي هو التدرج مع البروز الواضح والمنقوش والمدهون والمذهب.

٢- الألسوان:

إذا ما نظرنا إلى سقف مصلى باليرمو لوجدنا أن الألوان الشائعة هي الأحمر والأسود والأصفر أو البنى والذهبي على وجه الخصوص. وكان لعامل الزمن أثره على الألوان في زخارف المقربصات الإسبانية الإسلامية حيث انطفة لمعانها إن لم تكون قد ضاعت بالكامل؛ ففي القلعة نجد التوريقات المدهونة في الوجدات Celulas ويها بقايا من الألوان التي سبق ذكرها، لكن ليس اللون الذهبي واحداً منها، والشيء نفسه يصدق على الأقديمية المقربصة المرابطية. لكن الأنداس هي التي شهدت ألوان المقربصات التي لم تلمسها يد الترميم في أيامنا هذه وظلت بحالة كاملة تقريبًا؛ ففي عقد المقربصات، الأقدم والمعروف في الأنداس، الذي ينسب إلى منزل أبو مالك دي رودا (ق ١٢م) نلاحظ وجود الأهمر والأزرق والأخضر، وفي حالة الصمراء نجد الأحمر والأزرق والحواف باللون الأسود، والأخضر والأصفر والذهبي في القباب الصغيرة المضلعة واللوحات ذات النقوش الكتابية.

٣- مجلس ذو مخطط مستطيل:

لنتأمل الوضع القائل بأن الجغرافي العذري، لا يقوم بوصف قبو، صالة مربع المخطط له قية اسطوانية أو متعددة الأضلاع Poligonal ، بل يقوم يوصف صالة أو محلس مستطيل، كما هو العهد بهذا الصنف من المنشأت منذ بناء مدينة الزهراء، وهذا ما تأكد وجوده في صالونات الاستقبال في ألمرية التي انتشلها كارا باريو نوبس خلال الحفائر الأخبرة. فإذا ما كان الجغرافي يقوم بوصف مبالة مستطبلة فإن سقفها المقبو سوف بكون ذا بنية خاصة: أي سقف مقبور حوانيه صاعدة تدريحيًا حتى تصل الى الحزء العلوي، المصدُّ أو الصدُّة؛ أي أنه سقف بشجه بنيوبًا سبقف المصلى الملكي في باليرمو، حيث إن القمة تتسم بأنها مسطحة رغم وجود عناصر معلقة محددة جيدًا في مناطق التقاء العقود المتعددة الخطوط، في شبكل شبكة من الأطباق النجمية البسيطة ذات الطابع الكلاسيكي (لوحة مجمعة ٥: ٢،١ حيث تشير النقاط السوداء إلى العناصر المعلقة، الحرف A والشكل ٧، ٢) نرى هذه الدنية أو شبيهاتها في أسقف المقربصات اللاحقة، مثل القرويين، وقبو صحن شجر البرتقال في مسجد إشبيلية المودي، والكابولين Capulines الخاصة بواجهات صحن بهو السباع، وقباب صالة العدل بالصمراء. وإذا ما كان للقبو في ألمرية بنية بسيطة مسطحة من الخشب لم يكن من الضروري أن يطلق عليها مسمى مقرنص، لأنه على أساس هذا الافتراض، فمن غير المنطقي إطلاق هذا المسمى على المقرنسات التي تحمل الكمرات Vigas.

٤- الصالات المعروفة بأنها صالات المقريصات:

يمكن الظن بأن العذرى عندما يقول "مقرنص" أن "مقربص" فذلك لأن القطعة كلها، أى السقف - لم ترد فى النص العربى - وليس أجزاءها أو العناصر الزخرفية

start/ mateman/

فيها، هي التي يطلق عليها ذلك، وذلك عندما تكون حميعها أو حزءًا منها مليئة بعناصر بارزة أو معلقة، كما لا نستبعد أن الصالة ربما كانت معروفة باسم المطس ذه المقريصات" أو "صالون المقرنصات" أو بيساطة "المقرنص"؛ وفي طليطلة القرن الرابع عشر، حيث وطأ للقريص الغرناطي موضعه خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر، في الأفاريز أو الكرانيش المصية، نجد وثبقة نقرأ فيها "منازل بقال عنها المقرنص ~ وهو مصطلح مكتوب لأول مرة بحرف C وليس حرف q، ولا شك أن مرد ذلك وجود صالة أو صالات ذات أسقف مقريصة؛ ومن اللافت النظر أنه من غير المكن تطبيق مصطلح "مقرنص" على صالة ذات أفاريز مكونة من وحدات Celulas معلقة لا تكاد تكون ملحوظة عندما ننظر إليها من أسفل، وفي عام ٢٥٥٣م تم نقل قيو مقريصات من الخشب من "مصلي الملوك الجد" بكاتدرائية طليطلة إلى "مصلي تيسورو" (الكنز) في دار العبادة التي يوجد فيها في الوقت الحاضير. وقد ورد في وثيقة تتعلق بتلك الواقعة، نشرتها مؤخرًا بالبتا مارتنث كابيروا، أنه جرى إجبار خوان دى أوروثكو أن يدفع نفقات فك المقريص Mocarabez، (ولم يقل السبقف أو قبو المقربصات) الذي يوجد في "مصلى الملوك الجدد". وفي وادى الحجارة نجد أن قصر الإمارة، خلال السنوات الأخيرة من القرن الخامس عشر، كان به صالتان لهما سقف خشبي مترع بالمقريصات، وهما "صالون المجلس" و "صالون ليناخس" وهو ما شهده الرحَّالة لالينج عام ١٥٠٢م، ولم يتبق إلا صور قديمة، وكان الصالون الثاني، خلال سنوات التأسيس، يطلق عليه "صالة - أن مربع - المقريصات"؛ وتعير الوثائق المتعلقة بتلك الأسقف عن أن "هناك أشرطة من العقود والقوالب البارزة" و "رف مقريصات". وقد جرى تشبيه أحد الأسقف بأنه "جنوة من ذهب" وهذا يذكرنا، ولو من بعيد، بمصلى بالبرمو الذي وصف عام ١١٤٩م بأنه الؤلؤة من الذهب وتقليد للقية السماوية بنجومها"؛ هذاك قية مقريصات أخرى من الخشب مذهبة في مصلى في سان سلبادور دى طليطلة (ق ١٦م). وربما تبدو هذه النماذج جميعها شديدة الاختلاف عما هو

stury/ waterment

موجود في القرن ١١، ١٢، لكن ليس كثيرًا إذا جرى التدقيق في تقنية الإخراج أو عناقيد المقربصات المعلقة التي كانت الشيء نفسه ابتداء من ق ١٢ حتى ق ١٦م؛ نريد بذلك القول بأن طريقة إبداع عناقيد لمقريصات في سلسلة من سبتة أو سبعة حطَّات، سواء من الجص أو الخشب، كانت تتم أيضًا على المسرح الصقلّى والقلعة وريما ألمرية وظل يقاوم ويعيش بدون أي تغيير في الفن الإسباني الإسلامي وفي المدجن (لوحة مجمعة A ، 2 عنقود من المقريصات من الخشب في سان جريجوريو ببلد الوليد ق ١٦م) حتى بلغ القمة في الحمراء (لوحة مجمعة ٤، B من الخشب، البرطل) الا أنه كانت هناك نماذج سابقة تم رصدها في قياب المقريصات المرابطية والموجدية في شمال إفريقيا، وفي الحمراء كانت أسقف المقريصات، كما شهدنا، من الحص باستثناءات في بعض الأفاريز ومفاتيح الأقبية الخشبية: أفاريز برج البرطل، وعناقد المقريصات في أسقف صالون قمارش، والبرج المرقب في صحن ماتشوكا؛ ولا زالت في الحمراء خمس عشرة صالة مقريصات من الجص، كاملة، إضافة إلى سنة وثلاثين عقدًا تحمل الزخرفة نفسها وهي في أغلبها قائمة في قصر بهو السباع، وبالتالي لبس من المستغرب أن يعرف هذا القصر خلال القرن الرابع عشر بأنه "صحن المقريصات" وحل محل هذه التسمية تلك الأخرى التي أطلقها المسيحيون وهي اليوم "بهو السباع"، إلا أن الشعراء الناصريين كانوا شهود عيان على بناء القصر، مثل ابن الخطيب وابن زمرك وابن جياب، لكنهم لم يقولوا شيئًا في هذا المقام، والشيء الغريب أن لفظة Populi هي التي أدت إلى وجود مسمى 'صالة المقريصات" التي تعتبر مدخلاً إلى صحن بهو السباع، وهناك تأكيد تاريخي على وجود صالات تحمل اسمها بناء على نوعية الزخارف بها: "المقرنص" المقريص Elmocarbez وصالة المقريصات، وكان الأمر كذلك لأن الأسقف كانت غاية في الإبداع. وخلال نهاية ق ١٥م وبداية ق ١٦م، في ألكاثار دي إشبيلية، نجد أن الصالون الملكي به، صالون السفراء لبدرو الأول، كان معروفًا باسم "صالة نصف البرتقالة" أو "نصف البرتقالة" إشارة إلى القبة

Start/ malimum/

المزخرفة بالقربصات. وهناك احتمال بأن مجلس المعتصم في ألمرية كان على رأس هذه المبان التي تحمل هذه القسمية.

أصول المقرنص:

المشرق:

سبوف نتحدث في هذه السطور عن أصول المقرنصات في الفن الاسلامي طبقًا لما ورد في الأدبيات العلمية في الوقت الصاضر، ففي المغرب تتوفر لدينا النماذج الموجودة في ألمرية، ومع هذا لم يصلنا إلا اللفظة المرسة دون أن تكون هناك اشارة إلى أثر بعينه، مثل قلعة الجزائر، وصقلية والمساجد المرابطية والموجدية، فهذه المنشأت الأخيرة لها دلالة فنية موثقة. ويؤكد الباحثون على أن هذه كلها ابنة خبرات ولدت في المشرق، مع وجود مسرح وسيط هو مصر القرن الحادي عشر وبداية الثاني عشر، والأمر هو أن بعض الآثار تضم مناطق انتقال بها وحدات Celulas من الحص والآجر في قباب قام كروزويل بإحصائها والتعليق عليها: كنيسة أبو السيفين، المشهد الأسواني، أضرحة أسرة محمد الجعفري والسيدة عاتقة، وضريح الشيخين يونس، وأثار أخرى ترجع إلى نهاية البقرن ١٢ وبداية ١٣م، ويلاحظ أن مناطق الانتقال في هذه النماذج القاهرية (لوحة مجمعة ٣، ٢١، ٢٢) تتكون من قطاعين متراكبين هما عقد علوى وأنصاف عقود تحته حيث نرى ما نشبه قبة مشطوفة. هذه الوحدات ذات الوظيفة المعمارية والزخرفية في أن معاً تشكل حلقة وصل مهمة ربطهاج. مارسيه بالآثار الإيرانية: مقبرة الإمام دافازاده في يزد Yasd (١٠٣٧م) ومسد اليمني في أصفهان على وجه الخصوص (١٠٧٢-١٠٨٠م) (الوحة مجمعة ٢،١ طبقًا لـ خ. روزنتال). ومن جانب آخر نجد أن مناطق الانتقال المصرية هذه تنوه بوجه شبه بتلك الأربعة الأخرى التي نجدها في المسجد الجامع في تلمسان (١١٣٦م)

short/ malmon/

(لوحة مجمعة ٢، ٢٣) وهذا ما لاحظه ج. مارسيه وتورس بالباس، اللذان يريان أنها، أي مناطق الانتقال، مشكلة انتقال المقربصات من المشرق إلى المغرب والاندلس لكننا نرى أن مناطق الانتقال المصرية ليسبت هى التي تسمى estalactitaspendetive نرى أن مناطق الانتقال المصرية ليسبت هى التي تسمى مسرقية كما نوه بذلك أن المقرنصات، بل هي عبارة عن حلول القباب ذات أصول مشرقية كما نوه بذلك مارسيه، ويرى كروزويل أنها تطورت في مصر الفاطمية وكأنها إبداعات محلية، أما تلك التي نجدها في تلمسان فإنها بعقودها المتعددة الخطوط المرسومة جيداً وثلاث تربيعات مقعرة يضاف إليها كابولين Capulin مضلع ومعلق، وهنا يسبهل ويمكن نسبتها بشكل أدق إلى خبرات مغربية ذات أصول غير معروفة لكنها تدعمت بالتيار نسبتها بشكل أدق إلى خبرات مغربية ذات أصول غير معروفة لكنها تدعمت بالتيار القادم من المشرق (مصر) الذي نتحدث عنه.

أشار باحثون أخرون إلى أنه في مصر نجد أول نموذج المقرنصات في إفريز خارجي كتتويج القطاع الأول أو الطابق الأول لمئذنة مسجد الجيوشي (١٠٨٥م) (الوحة مجمعة ٢٠٨١)، وفي محاولة التوصل إلى حل لمشكلة النقل يجدر أن نوضح، في المقام الأول، موضوع العقد المتعدد الخطوط الذي يتواجد بكثرة في كافة المقرنصات في المغرب الإسلامي وفي المشرق ومصدر، وقد استخدم فقط في مناطق الانتقال في الزوايا بناء على استخدام الأجر في البناء (لوحة مجمعة ٢)، ومن هنا فإنه مقريصات ذات ملامح غير واضحة، ولم يظهر أبداً كعقد مستقل يقوم بوظيفة معمارية بصحبة أعصدة تبدأ من الأرضية، وهذا ما حدث في عمارة ملوك الطوائف بدءاً بقصد الجعفرية، وربما ترجع أصول خطوات تكون هذا العقد الزخرفي إلى مئذنة مسجد المحفرية، وربما ترجع أصول خطوات تكون هذا العقد الزخرفي إلى مئذنة مسجد المركزية بمسجد زيتتونة بتونس (ق ١٠م) وعقود بعض المقابر التونسية (ق ١١م) المركزية بمسجد زيتتونة بتونس (ق ١٠م) وعقود بعض المقابر التونسية (ق ١١م) والقاعة الجزائرية والفن المرابطي بعامة ومعه الموحدي (لوحة مجمعة ٣، عقود ذات وظيفة معمارية من ١ إلى ٥)، والاحتمال ضعيف في أن ترجع أصول هذا العقد إلى طعمارة في المشرق، وقد انضم بشكل كامل إلى تشكيلات المقريصات في صعقلة

shart malmond

(لحجة مجمعة ٣، ١٦ ولوحة٥، ١، ٣) والقلعة الحزائرية (لوحة مجمعة ٣، ٦، ٨، ٩). ومن خلال ما سبق عرضه بمكن القول بأن العقد المتعدد الخطوط هو في حد ذاته -في المغرب الاستلامي – مصدر توليد المقريضات ويلغت درجة التطور معه شأوًا غير مسموق في أي عصر في المشرق، وبالتالي أذذ يندسس أو بتواري ذلك النموذج الخاص بمناطق الانتقال في الأضرحة المصرية، التي كانت ترجع أصولها، كما شهدنا، إلى نماذج إبرانية رغم أن تطورها كان ذا طابع محلى، ولا نعرف في هذه اللحظة الراهنة عقوباً متعددة الخطوط، معمارية كانت أو زخرفية، في ألمرية على عهد المعتصم، ورغم هذا لا يمكن أن نستبعد ذلك بالكامل نظرًا لأنها كانت تقوم بدور كبير في قصر المعفرية وهو الأثر الذي لم يفصح حتى الآن عن وجود مقريصات به، وعلينا ألا ننسي أنه خلال القرن الحادي عشر قدمت لنا سرقسطة وألرية التوريقات نفسها الخاصة بالزخارف الجصية، وأن العقود المتعددة الخطوط في الجعفرية سواء المفردة أو المتقاطعة كانت بمثابة تحديد مهم ولا يمكن أن ننفي بشكل قاطع أن هذا المبنى الفريد في سرقسطة كان بخلو من أنة اشارات فنية قريبة من المقريصات ولوركان ذلك في الأقدية التي زالت من الوجود، وأصبح العقد المتعدد الخطوط هو بطل الحلية وأنه تكون من الأجر والحص وحل محل المحارة التي كانت من سمات عصر الخلافة في قرطية. وهنا نقول إن الجص كمادة طرية قابلة للتشكيل بسبولة ينتشر المقريص فيها وبتطور.

جرى تصنيف الآجر كمادة طرية أو قابلة لقولية ومادة تستخدم بكثرة في الفن خلال عصر ملوك الطوائف ولها في معرض صديثنا أهمية كبيرة إذا ما أخذنا في الصبيان الخبرات التي تمت في القريص في المشرق وكتب عنها م. إيكرثارد في كتابه "إن تقنية المقريص هي فن الآجر الذي ينتشر في بلاد يتم فيها بناء منشات باستخدام هذه المادة مثل إيران وما وراء النهرين، حيث نلاحظ أن النمط الهندسي لمجموعات المقرنصات هو دائمًا الخاص بالموروث الثمن للآجر". ومن الأمثلة الرئيسية

shart/ makement

المقريصات المصنوعة من الآجر في المشرق ما نراه في مناطق الانتقال في المسحد الجامع "جولبياجان Golpayagan الإبراني (١٠٤/م) والقصير العباسي المسمى قصير القلعة سغداد، لكن، من جانب أخر، نجد في إسبانيا، بغض النظر عن المشرق، أنه جرى استخدام الآجر وأمكن الحصول على مقريصات كتتويج لزوايا مشطوفة: مسحد سلبادور دي غرناطة ودير دي لا رابدا في وبلدة، إضافة إلى مؤشرات في مسحد تنمال الموحدي؛ وفي المشرق، نجد أن الأمثلة المنكرة على المقريصيات المكتملة النضيم في الجص، وهي التي تغطى القباب، في قبة في ضريح إيمان درٌّ في السامراء (١٠٦١-١٠٨٥م) (الوحة مجمعة ٢، ٥ طبقًا الهرزفيلد) وفي المسجد القديم دي أُبركوه Abarquh (ق ١١م) في وسط فارس، إضافة إلى البرج الضريح المسمى "جمعاد على" (١٠٥٦م) في تلك الأصقاع نفسها، حيث نجد أول حالة لكورنيش مقريصات خارجي في الردم (لوحة مجمعة ٢، ٧)، وفي دمشق نجد النموذج الأول لقبة المقريصيات، من الجص، في مارستان نور الدين (١١٧٢م) (لوحة مجمعة ٢، ٦ طبقًا لهرزفيلد). وهناك حالات سابقة أو معاصرة للنماذج الأولى المذكورة، نجدها في مقبرة عرب عطا في تبم (مغرب نهر الأردن) (۹۷۷م-۹۷۷م) ومسجد اليامي في أصفهان (۱۰۷۲م-۵۱۰۷م) (الوحة مجمعة ٢،١ و ١-٢) وكذا القبة المذكورة المسماة دافازدا في بزَّد Davazdah (١٠٣٧م) غير أن الأمر في هذه الحالات الثلاث المذكورة يتعلق بمناطق انتقال أو المثلث الكروى الثلاثي في الزاوية، وهو نموذج يجب اعتباره من التجارب الإبرانية في بناء القياب بالآجر والتي شهدناها وقد تطورت بشكل ملموس في مصر الفاطمية، ولا نعرف على وجه اليقين إذا ما كانت تتعلق بالمقريصات (لوحة مجمعة ٢، ١، ١-٢، ٣، ٤ طبقًا لروزنتال)، وهذا المسلك في بناء القباب أسفر بعد ذلك (١١٠٥م) عن ظهور مناطق الانتقال المذكورة في مسجد اليامي في جولبياجان وهي مزخرفة على أربعة قطاعات متدرجة من مناطق الانتقال الصغيرة المدبية (لوحة مجمعة ٢، ٢) ورغم أنه يمكن العثور على نماذج مشابهة ذات مناطق انتقال بمبعد عن المشرق، قإنها يمكن

shurf/ mulimum

ان ترجع إلى فترة غير واضحة فى المغرب الإسلامى، وهذا ما تنوه به بعض القباب المتأخرة: بوابات الحمـراء (لوهــة مجمعــة ٦، ١٥) ونمــاذج فى ويلبة وإشبيلية (لوهـة مجمعة ٦، ١٦).

ورد في بعض الأنجاث التي نشرت مؤخراً أن مقريصات الجص التي تقوم على عناصب مقعُرة مدينة ومزخرفة بالألوان – وذات حواف مستقيمة – ريما نشأت في نسبابور (ق ٨، ٩)، ايران، طبقًا لما أسفرت عنه الحفائر التي جرت هناك في حمَّام في الفسطاط، درسها أي. خ. جرويه E.J.Grube الذي أرجعها إلى العصر الفاطمي، الا أن بعض الباحثين الآخرين أكد أن الأسلوب هو من سامرا وملحوظ في الألوان، وبالتالي يمكن نسبة القطع إلى ق ٩، ١٠م، وبالتالي فإن هذا يعتبر النموذج الأقدم من المقريصات التي عرضت في مصر في العالم الإسلامي. وبالنسبة المقريصات المشرقية التي أشرنا اليها حتى الآن، نجد أنها تكونت في الأساس باستخدام وحدات Celdillas أو Celulas مقعرة واجهتها مدبية، وهي نوع من مناطق الانتقال الصغيرة التي عندما تتراكب في قطاع أو قطاعات تغطى منطقة الانتقال بالكامل وكذا مذابح الكنائس والقياب وتطور استخدامه وتطبيقاته في المشرق الإسلامي وفي مصر. هذه هي المدانة أو المضمون الذي يتسم بالرتابة والتبسيط لموضوع المقريصات الجصية أو الآجر في المشرق (لوحة مجمعة ٢، ٦) دون التقليل من شأن التقنية والتخطيط الهندسي الحبوي للمقريصات الحجرية في سوريا وتركيا ومصر ابتداء من ق ١٢م حيث برى إيكوشيارد نوعًا من القطع esteredomia الحسيابي الدقيق؛ ويلاحظ أن المقريصات في المغرب الإسلامي (لوحات ٥، ٦، ٧) تتفوق في العبقرية والإبداع على المشرقية التي تفتقر أبضًا إلى تلك التكوينات المرنة التي نراها خلال ق ١٢ في صقلية والمساجد المرابطية والموحدية وامتدادها حتى الحمراء بغرناطة، حيث بلغ المقربص أعلى درجاته من التطور والحيوية في كافة أرجاء العالم الإسلامي (لوحة مجمعة ٧، (B ,A , 1

-الأندلس، مهد المقريصات في المغرب الإسلامي:

أدت الحبوبة والحودة الكبيرة والتطور السيريع للمقريضيات الاستيانية الاستلامية طوال القرن الثاني عشير إلى تطور نظرية تكوينها المحلى التي ترجع إلى القرن الجادي عشر، وريما كان مسيرح ذلك هو ألمرية، والقلعة الجزائرية ويعض المناطق الأخرى في افريقية، ومع هذا فلو كان قد ظهر في هذه البقعة الأخبرة من المغرب الإسلامي خلال القرن الحادي عشر فلابد أنه كانت له انعكاساته اللاحقة في نماذج فنية أخرى كلها من الحجر، لكن لم يكن الأمر على هذا النصو. وهنا نجد أن الافتراض الخاص بعاريق المقريص والقائل بالالتقاء بين المشيرق والمغيرب في وقت مبكر، هو ما يقول به خائنتو بوش: "من المحتمل أن يكون العرفاء المشرقبون قد أدخلوا البذرة الأولى في فن المقرنص، من الجانب الآخر من البحر المتوسط، في ألمرية، أو أن عرفاؤنا المبراء في الجص قد تعلموا على بد المشارقة وتمخض عن ذلك تكوينات من المقرنصات ذات الجودة العالية". وفي هذا المقام يكمن الشك في درجة هذه الجودة والحيوية التي سبقت الإشارة إليها حول المقريصات الإسبانية الاسلامية، غير أننا لو رجعنا إلى الوراء زمنيًا نتذكر خبير الفسيقساء في القسطنطينية الذي تولى أمر زخرفة القبة الكائنة أمام المحراب في مسجد قرطية في عصير الحكم الثاني، وهو ذلك الفنان الذي تولى تنشئة بعض التلاميذ المطبين الذين لم يتأخروا كثيرًا في أن يكونوا في مثل قامة الماسيترو، وفي هذا المقام حرى تمثل تقنية الموزايك، الا أن تطور الزخرفة النباتية في ذلك النموذج القرطبي كان صفحة أخرى من صفحات الفن المحلي الذي ظل يتطور وينمو قبل ذلك في قصور مدينة الزهراء.

ويُلاحظ أن الجودة والتنوع في التكوين الهندسي الذي عليه المقربصات الإسبانية الإسلامية قائمة في التميز الواضح الغاية لمختلف المكونات أو الوحدات الخاصة به، أي سنة أشكال جديدة أو وحدات موشورية من الجص (لوحة مجمعة ٥، ١٠) وهي تتكرر في سلسلة نجدها مع مرور الزمن (في الخشب) (لوحة مجمعة ٥، ١٠) أكثر

start/ mateman/

وخاصية في المربعات مع وجود تدبيب في جانبين منحنيين في القاعدة والعقد المتعدد المطوط سواء كان بسيطًا أو مزدوجًا، ويأتي هذا كاطار عام لكافة الأشكال الموشورية. ومن المنظور الرأسي لهذه الوحدات السنة أو الموشورات السنة الأساسية نحصل على المربعات أو المستطيلات والمعينات والمثلثات المترابطة بشكل حيد والتي تنبىء عن هذه المروبة التي عليها المقربصات الإسبانية الإسلامية (لوحة مجمعة ٥، ٤-١، ٧ من مستجد القروبين)، وأستاس التكوين الضاص بالمقريصيات في المغرب الإسلامي هو التتابع، بدرجات متصاعدة ومتدرجة لهذه الوحدات " -Celdillas مناطق الانتقال" التي تقوم بدور القبض على مفتاح القية في القمة وهو مفتاح منقول من القياب الكلاسيكية ذات الأوتار في عصر الخلافة بقرطبة، وكانت مكونة من ثمانية أوتار أو عقود متشابكة داخل شكل مثمن (لوحة ١ من ١٠ إلى ١٩؛ ١٧، ١٨، ١٩؛ هم، قطاعات من قباب مقريصات صغيرة) وهذه تؤدي إلى أنماط من الأطباق النجمية من تمانية أطراف، ويتكرر المفتاح بشكل متواتر ورتيب في المقريصات الإسبانية الإسلامية؛ كما انتقل إلى المقربصات نمط بدأ في مسجد الباب المردوم بطلبطلة، وهي عبارة عن شكل نجمي من ثمانية أطراف حيث تشير أطرافها إلى مركز أضلاع الشكل المثمن الذي هو الإطار الخارجي (لوحة مجمعة ١، ٢٠، ٢١) وجرى تقليد هذا الشكل في أقبية بها مقربصات (لوحة مجمعة ١، ٢٣ من مسجد القروبين؛ وفي اللوحة ه نجد الرسم ٤ عبارة عن كابولين Capulin (في مسجد تلمسان)، وانبثقت من قبة أخرى خلافية في قرطبة (لوحة مجمعة ١، ١، ٢، ٣، ٤) العديد من كابولين Capulines الخاصة بالمقريصات المغربية والتي من ببنها نبرز شكلاً مهجنًا مهمًا (الوحة مجمعة ١، ١٥-١ سقف البرطل بالحمراء). وهناك الجديد من الأشكال التي تنضم إلى المقربصات وهي عبارة عن لوحات نجمية ذات ثمانية أطراف وثمانية مربعات طبقًا للنمط الكلاسيكي في الفسيفساء الإسبانية الرومانية (لوحة مجمعة ١، ٥، ٦، ٧)، وفي نهاية المطاف نجدها في قباب مدجنة مقريصة (ق ١٤م) (لوحات ٦،

short/ makement

7- كنيسة سان أندرس بطليطلة، 7: المصلى الملكى بقرطبة) وقد فرض النمط نفسه على أشباه القباب في مصلى بيا بثيوسا بالمسجد القرطبي (لوحات ١، ٢٥، و ٢، ١). ويعد اكتشاف اختراع المقرنص – أي مناطق الانتقال الصغيرة المتراكبة التي تشكل المتداخل سواء في المشرق أو المغرب، نجد أن أفضل مكان لتطبيقاته كان – استناداً إلى التركيب الزمني – في مناطق الانتقال والقباب، أي الاسقف، ثم انتقل إلى أسطح العقود المتعددة الخطوط أو ذات الستائر ابتداء من مسجد الكتبية (لوحة مجمعة ٣، ١٨، ١٩، ٢٠) وأخذ يزين الأركان المشطوفة والأفاريز وتبجان الأعمدة؛ يعجب المرء لهذه القدرة الهائلة التي عليها فن المقربصات على المتقلم مع أي صنف من المسطحات سواء المستديمة أو المنحنية في كافة أرجاء العالم الإسلامي وخاصة في المناح الغربي وهذا البروز يمكن أن يحدثنا في البداية عن تبعية متبادلة.

وبالنسبة الأفاريز المقربصة فإن أقدمها وأبرزها في المغرب الإسلامي، حجرية نجده في صقلية - ولم يوجد هذا الصنف في الفن المرابطي أو الموحدي سواء من
حجر أو جص أو خشب. كما ظهرت الأفاريز لأول مرة في غرناطة في الغرفة الملكية
(الوحة مجمعة ٥، ٨) ومنزل العملاق في رندة (ق ١٣) وله أصداؤه في النخارف
الجصية المدجنة الطليطلية التي ربما ترجع إلى عام ٢٤٢٨م (الوحة مجمعة ٥، ٩) وفي
هذا المقام من العدل الاعتراف بوجود أفاريز مقربصات غاية في البساطة، كما
شهدنا، في القبر الإيراني "جومباد إي أبركن" (٢٥٠١م) وفي مئذنة مسجد الجيوشي
بالقاهرة (الوحة مجمعة ٢، ٧، ٨). ولما وضعت المبادئ الأساسية للمقربصات المشرقية
والمغربية، تلفت انتباهنا بقوة بعض التجارب في هذا الفن في إسبانيا الإسلامية،
وهي نماذج مستقلة بذاتها، عثل قبة المدخل إلى برج الأميرات بالحمراء (الوحة مجمعة
ومي نماذج مستقلة في الجزء العلوي

Startf malimum)

البسيطة نجده في داخل بوابة العدل في الحمراء (الوحة صجمعة ٢، ١٦). وفي الحمامات العربية في رندة نجد قبابًا صغيرة، ذات مناطق انتقال، مشيدة من الأجر والمكونة من تدرج في الأسقف المستوية (الوحة مجمعة ٢، ٢١-٣) وهي نماذج نراها، تقوم بدور وظيفي، في أثار أخرى في حوض البحر الأبيض المتوسط (Bosra) ومدرسة المُبرك). وسيرًا على البعد الوظيفي، الذي لا يرتبط بالضرورة بالمشرق، نجد أن القبة الصغيرة ذات المقربصات في محراب مسجد القروبين (الوحة مجمعة ٦، ١٦-٥) تضم مناطق انتقال ثلاثية مشطوفة، اثنتان متراكبتان على واحدة في المنبت؛ هذه النماذج تدعونا من جديد إلى تسليط الضوء على التجارب المحلية في المغرب الإسلامي التي ربها تكون قد ظهرت مسبقاً.

ومن الناحية الفعلية تجد أنه فيما يتعلق بموضوع المقربصات، التى ترتبط بقوة، في المغرب عنها في المشرق، بالعمارة العربية الفعلية، مثل القباب التسع التى نراها في مسجد الباب المردوم (٩٩٩م) (لوحة مجمعة ٢، ٢)، وهي تقليد، بالأجر والجص، في مسجد الباب المردوم (٩٩٩م) (لوحة مجمعة ٢، ٢)، وهي تقليد، بالأجر والجص، للحجارة التي كانت سائدة على عصر الخلافة في قرطبة (لوحة ١) إنما تشكل مدخلاً للوحدات معمارية معلقة إذا ما أزلنا الأعمدة الأربعة والعقود عند مستوى الأرضية التي تحمل هذه القباب؛ إن التحول أصبح مؤكداً (في صورة المقربصات) فيما يتعلق بالقبة المجمعة ٢، ٣-٢) وهذه التجربة ليست بجديدة لكن يمكن أن نراها في قبة المقربصات مجمعة ٢، ٣-٢) وهذه التجربة ليست بجديدة لكن يمكن أن نراها في قبة المقربصات الكائنة أمام محراب مسجد القروبين (لوحة مجمعة ٥، ٧-١) وخلال ذلك القرن المذكور نجد نموذج القبة ذات الأوتار المدجنة والمقربصات في المصلى الملكي بقرطبة الوجه مجمعة ٢، ٣) مناك عنصر آخر منبثق من قباب عصر الخلافة في قرطبة وقباب مسجد الباب المردوم في قبة الباروديين بمراكش (١٩١٩م) (لوحة مجمعة ٢، ٣) هناك نومية وعقود ضخمة متعددة الخطوط متقاطعة، وتم حجد قبة رائعة بها أشكال نجمية وعقود ضخمة متعددة الخطوط متقاطعة، وتم

sharif malmond

إثراؤها بأربعة Capulines في الزوايا لها مقربصات من الجص، وهي قبة نرى فيها أيضًا ويرضوح العقد الزخرفي المتعدد الخطوط، الذي يعتبر وحدة أساسية في المقربصات في المغرب الإسلامي (لوحة مجمعة ٢، ١٦، ٨، ٩). ويلاحظ أن القمة المستوية للمصلى الملكي في باليرمو (لوحة مجمعة ٥، ١) الناجمة عن التقاء نقاط البروز للعقود المتعددة الخطوط التي تحيط بما يشبه القباب الصغيرة، تفصح بوضوح عن ذلك المبدأ الخاص بالمعلقات المنوه بها في مسجد الباب المردوم والتي تطورت في قبة الباروديين.

نعود إلى مجلس المعتصم في ألمرية، من خلال تنويه هامشي، لنقول إنه من المتخبل أن يكون سقفه مكونًا من طبات وربية عميقة Caseton تشغلها قياب صغيرة بارزة ولها يروز رأسي أو معلق مشغول أو منقوش وملون باللون الذهبي، ولا شك أن هذه بنية شبيهة بما نجده في المملى الملكي في باليرمو (لوحة مجمعة ٥، ١، ٢) أو السقف الخشيي المزخرف بالأطباق النجمية، ومن حين لآخر نجد نوعًا من عناقيد المقريصات المعلقة والمنقوشة والماونة والمذهبة؛ غير أن هذا الافتراض الأخير بفتقد لمسداقية واضحة كلما بدا الطيق النجمي المصحوب بعنقود مقريصات معلق أنه مدجن، وفي الفن الإسباني الإسلامي يلاحظ أن مفاتيح الأسقف الخشبية لا تفصح، اللهم إلا ما ندر، عن وجود هذه العناقيد، فقط نجدها عبارة عن محموعات أو قياب صغيرة مقعرة مصحوبة بمقريصات (لوحة مجمعة ١، ١٩)، وهذاك وحدات بديلة لتلك التي وصفناها وأخرى غيرها (تقوم بدور التأويل أو التفسير) توجد في المقربصات في المغرب الإسلامي، فقد سبق القول إن هذه المقريصيات، مقارنة بالمشرقية) هي نتاج عمل دؤوب ذي سمة ثقافية أو فلسفية وفنية مرتبطة بشدة بالأشكال الهندسيية الموروثة عن العالم القديم وعن وحدات أخرى أموية في قرطبة محفوظة في ذاكرة الفنانين، وابتداء منها بدأت مراحل معقدة جعلت من عبارة "اللعب بالمقريصيات" أمرًا واقعًا وملموسيًا.

Murif mulmond

الأشكال الكلاسيكية كعناصر مساعدة في ميلاد المقريصات في المغرب الإسلامي:

انضيم الم هذه الأشكال Tramas، التي أحيانًا ما تكون في نفسها التي كانت محور تطوّر الطبق النحمي، الوحدات الصغيرة ذات الوحدات الست أو السبع أو القوالب الثلاثية الأبعاد التي تحدثنا عنها سلفًا؛ وهي أشكال متنوعة وتتسم بالمرونة الإبداعية التي تتعارض مع الرتابة التي عليها المقريص في المشرق الإسلامي، وتتجسد هذه الإبداعية في أننا نرى في المبنى الواحد عدة مناطق بها مقريصات لكن كل واحدة تختلف عن الأخرى من المسقط الرأسي، وهذا ما نحده في مسجد القروبين جبث نرى خمس قياب مختلفة، أو المساحد الموحدية: تنمال والكتبية، والحمراء خلال عصير محمد الخامس. وبلاحظ أن القباب في هذه المدينة الملكية كلها من المقريصات في مجموعات مكونة من ١٥ وحدة، وهي مختلفة، ويحدث الشيء نفسه في أفاريز القباب والمجالس في أعداد تصل إلى ٥٤ وحدة. وفي إطار هذه المرونة والتنوع الذي كانت نقطة بدايته الوحدات الكلاسيكية (لوحة مجمعة ٧، ١-٨، C ،B ،A-١) يكمن الفرق بين المشرق والمغرب حيث إن القباب في الأول تنزلق إلى حقل الرتابة (لوحة مجمعة ٢، ٥، ٦)، وعندما نتولى تقييم الوحدات tramas في المغرب الإسلامي نجد من الضروري أن نلجأ إلى المنظور أو المسقط الأفقى لتكوينات المقريصات حيث هو الذي يساعد على متابعة خط متطور في هندسة حوض البحر الأبيض المتوسط السابقة على العصر العربي والعصير العربي نفسه! وبالأحظ أن القنيين المسلمين في المغرب وضعوا نصب أعينهم دائمًا الأنماط الهندسية الرومانية والبيزنطية، فالشكلان النجميان المتركزان في القباب الجانبية الكائنة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة (لوحة مجمعة ١، من ١٠ إلى ١٩) والمنبشقان عن الهندسة الكلاسيكية (لوحة مجمعة ١، من ٥ إلى ٨) يستخدمان كشكل كلاسبكي أساسي عام في قباب المقريصات في محراب مسجد القروبين ومسجد تنمال (لوحة مجمعة ١، ١٢). وقد شهدنا شبه القبة ذات الأوتار الخلافية الأصول في مصلى بيبشوسا في أقبية مقربصات مدجنة في كل من طليطلة

start/ malmon/

وقرطبة (لوحة مجمعة ١، ١، ١، ٢، ٣، ٢-٣) ويتسم الشكل الكلاسيكى الخاص بمفتاح المقربصات في القبة ذات الأوتار الكائنة في صحن الأعلام في قصر إشبيلية (لوحة مجمعة ٥، ١) بأهمية خاصة، ويمكننا أن ننسبه دون جهد كبير إلى القسيفساء الإسبانية الرومانية: إنه الشكل السداسي المحاط بسبتة مربعات وسنة معينات، وهيآ بذلك الطريق لظهور الشكل المكون من أثنى عشر ضلعًا من الخارج، وهو تكوين تمكن من الانتقال من هذا الحقل الزخرفي إلى مخططات برج الذهب في إشبيلية. هذا الشكل الذي نطلق عليه ٢-١٧ مختلف عن أشكال أخرى تحمل أرقام ٨-١٢، ٨-١٦. أن أنه مشمن يدخل في إطار شكل مكون من ١٢ أو سنة عشر ضلعًا، وكلها تبدأ أيضاً من الفسيفساء السابقة على العصر المسيحي والبيزنطي.

نعثر على أشكال مماثلة أو شبيهة في وردة Capulin المقريصات الكائن في مفتاح القبة ذات الأوتار في تلمسان (لوحة مجمعة ٥، ٤) إضافة إلى مفاتيح قباب أخرى ذات مقريصات في مسجد الكتبية (لوحة ٦، ٥) وكذا صالة العدل بالحمراء، مع في قبل ونعني يبلغ مائتي عام من الأوليات، وفي تلك اللحظة نجد الرسم رقم ٥ في اللوحة المجمعة ٦ أصبح نمطًا فريدًا رغم أنه لا يكاد يُلْمَح في قبة المقريصات الكبرى في صالة الاختين، مع وجود مئات من الأنماط modulos التي يمكن أن تنحصر في في صالة الاختين، مع وجود مئات من الأنماط soulds التي يمكن أن تنحصر في مجمعة ٧، ١- ٩ والأرقام من ١ إلى ١٢). هناك وحدة trama أخرى ذات طبيعة قديمة أو كالسيكية، هي تلك المكونة من مثمنات تترابط من خلال مربعات وكاننا أمام حلية وردية Caseton أخرى ذات قباب صغيرة، وقد طبقت هذه الوحدة على السقف المقبو المسجد الموتي بمسجد القريبين (لوحة مجمعة ٦، ١٢ ٨، ولها صورة طبق الأصل جزئية ولكن متأخرة في قباب المقريصات في صالة العدل بالحمراء (لوحة مجمعة ٦، ١٢ ه وفي بهو السباع بهذه المدينة الملكية نرى بعض القباب أو الأقبية ذات القريصات ألى وحدة Trama من من الفسيفساء المقديمة للمنوبات (لوحة مجمعة ٦) المؤسات (لوحة مجمعة ١٠) المقريصات (لوحة مجمعة ١٠) المقريصات (الوحة مجمعة ١٠) المؤسات ألوحدة مجمعة ١٠) المقريصات (الوحة مجمعة ١٠) المؤسوسات المؤسوسات (الوحة مجمعة ١٠) المؤسوسات المؤسوسات المؤسوسات أمن الفسيفساء المؤسوسات (الوحة مجمعة ١٠) المؤسوسات المؤسوسات المؤسوسات أمن الفسيقساء المؤسوسات المؤسوسات المؤسوسات المؤسوسات المؤسوسات المؤسوسات المؤسوسات أموسات أما المؤسوسات أموسات أموس

Sturt/ muliment

مطبقة على صرة أو مصد السقف الخشبي (لوحة مجمعة ١، ٨، فسيفساء من Conimbriga وتطورت هذه الوحدات (لوحة صجمعة ١، من ٥ إلى ٨) في إطار المقريصيات حتى أسفرت عن وحدات جيدة وهذا ما نجده في صبالة العدل (لوحة مجمعة ٧، ٥) كما شهدنا في المصلى الملكي في باليرمو أن المصد أو صرة السقف تضم وحدتين كلاسيكيتين متشابكتين (لوحة مجمعة ٥، ١، ٢).

استنادًا إلى الوحدات التي تحدثنا عنها فإن نظرية استقلال المقريصيات الأنداسية عن المشرقية تكتسب المزيد من المصداقية، ومع هذا من الضروري أن نقوم يتمحيص الخطوات المعمارية لتكوينها. ففي قرطبة نجد أن قباب النجمتين المتراكزتين في محراب المسحد الحامع - من الحجر – لهما تكوين فريد ومحير ليست له سابقة في المشرق أو المغرب، إنها عبارة عن قباب تم التوصل إليها نتيجة تنفيذ العقود المتقاطعة ذات المسطحات المستوبة على مسطحات مقعرة، أي أنه جرى اللجوء إلى عقود متقاطعة في دائرة طبقًا لنظام قائم في وحدات مستوبة عربية إفريقية خلال القرن التاسع، وهي وحدات درسها ليزن (المساجد الكبري في سوسة والقيروان) ويكتسب النمط المسطح المزيد من الوضوح للبصر الثلاثي الأبعاد في القياب، مع ملاحظة المنابت التي تمسك بكافة أعضائها، والتي تعتبر شبه مناطق انتقال وأوتار بارزة أو معلقة، وهذا هو مفهوم جديد للمكونات التي تقوم بدور معماري وزخرفي في أن، والتي ستكون بمثابة القاسم المشترك في كافة المقريصات، مع وجود وبسط مهم الغاية هو في طليطلة - مسجد الياب المردوم (٩٩٩م). هنا نجد أن الحجر يفسح الطريق أمام الآجر والحص في التوصيل معماريًا إلى القياب التسع ذات الأوتار من الطراز القرطبي (لوحة مجمعة ٦، ٢)؛ وفي هذه التجربة الطليطلية تلاحظ أن ميكانيكية القباب القرطبية ذات الأوبار الحجرية تتحول إلى وحدة زخرفية يمكن لها أن تكون مصيرًا لتوليد العديد من الأشكال النجمية أو القياب النجمية؛ وبالفعل نجد أن هذا المبدأ في مرحلة التكوين في شبه القبة القرطبية الكائنة في مصلى بيًّا بثيوسا

shart/ makemen/

(لوحة مجمعة ٦، ١). إن إحلال الآجر والجص محل الحجر قد شكل ثورة أو تجاوزًا واضحًا في الفن الإسباني الإسلامي، وهو توجه بدأ ميلاده على أعتاب القرن الحادي عشر، حيث نجد هذه المواد وقد اكتسبت دور بطولة جديدة تتسم بالتطور المموس، وعلى هذا فإن توجد يوطد أقدامه ويدخل تعديلات ومرونة على العمارة الزخرفية في قرطبة التي أصبح لها تأثير قوى على المسرح الفني خلال عصر ملوك الطوائف وفي الجعفرية وقصبة ملقة وألمرية وطليطلة، دون أن تصلنا من هذه الآثار أية آثار موثوق بها لاسقف، الأمر الذي يجهض أو يوقف تطورها، ولتغطية هذا الفراغ ليس لدينا إلا المشواهد الأدبية عند العذرى الذي تحدث عن أقبية في مجلس قصر ألمرية المخاص بالمعتصم مع وجود لفظة مقرنص.

ولما تأكد وجود الآجر والجص لأسباب اقتصادية خلال ق ١٨م، والذي يرى بعض الباحثين أنه منبثق عن المشرق – فارس أو ما وراء النهرين، نجد أن تطور القباب ذات الأوتار التي تحمل بصمة عصر الخلافة أصبح واضحاً في القباب التي شيدت باستخدام المواد الجديدة خلال هذا القرن والذي يليه: هناك مثل وحيد هو قبة بين بطليطة — ق ١٨م في نظرنا – وواحدة من قباب البلاطة الرئيسية في مسجد بلين بطليطة قت الرئيسية في مسجد القروبين وقبة الباروديين، وهي ذات عقود متعددة الفطوط (لوحة مجمعة ٢، ٨، ٩)، ثم قبة في الطابق السادس لمئذنة مسجد الكتبية؛ وسيراً على هذا الخط نشهد ظهور أقبية جديدة مكونة من ١٢ و ١٦ وتراً في مسجد تلمسان وصحن الأعلام في ألكاثار دي إشبيلية (لوحة مجمعة ٥، ٢، ١١) وفي نهاية القرن الثالث عشر نجد قبة من ١٦ و وتراً في مسجد تاؤا.

ويلاحظ أن مفاتيح هذه القباب بها قبة صغيرة زخرفية مضلعة وشكل نجمى أو أشكال نجمي أو أشكال نجمية متراكزة، وقد ظهر في مفتاح قبة تلمسان لأول مرة وردة Capulin من المقربصات، وهو أول مجموعة من المقربصات في المغرب الإسلامي، والشيء نفسه نجده في مفتاح قصة صحن الأعلام بإشبيلية، حيث نرى أن كلتا الصالتين تضعان

stort/ malmont

وحدات كلاسيكية (لوحة مجمعة ٥، ٤، ٢) وهناك فارق زمنى بين هذه النماذج ربين قبة القريصات في مصلى باليرمو لا يزيد على بضع سنوات، وخلالها – أى هذه الفترة – أخذت تنسحب الأوتار المتقاطعة لتفسح المجال للقباب المقريصة تمامًا. حيث تتسم نماذجها بالتفرّد، وهي الخاصة بهذا المصلى وكذا قبة مسجد القروبين بصفة خاصة. هذا النمط من وردة االعوم المقريصات أخذ يبلغ حالة النضج الفنى في مفاتيح قبة مسجد تلمسان وصحن الأعلام، وهذه تبدو في نظرنا ليست مستوردة من المشرق سنواء كان ذلك بالنسبة للوحدات الفنية بها Tramas إذ هي وحدات كلاسيكية غربية) وأنفاطها الفردية من المثلثات المتساوية الضلعين أو شب مناطق الانتقال والمعينات والمربعات المنحنية إلى الداخل مع ملحق في الزاوية وكلها ذات منظور ثلاثي الأبعاد توافقًا مع ذلك المبدأ الذي بدأ العمل به في قرطبة وجرى تطبيقه على الاسطح المتعرة، وهو عبارة عن أنفاط هندسية كلاسيكية ذات أسطح مستوية (لوحة ١).

كانت نتيجة هذه الخبرات تقوية الأنماط التي أشرنا إليها، وهي الموشورات والمودات Celdillas المقعرة والبارزة في سلسلة إيقاعية، تحالفت مع العقد المتعدد الخطوط، وسوف تصبح بطلة في الكثير من التكرينات الأكثر تعقيدًا في المقريصات التصابح الثق داخل مخططات كلاسبكية، وعندما يتكون المفتاح فيها نعشر دائمًا على النجمتين المتراكزتين لعصر الفلافة، حيث ترى كانها أشكال أثيرية أضيف إليها وردة Capulin مع نجوم وأضارع وكأنها أشكال أن أجرام تدور في فلكها في المستويات الدنيا ولكن بشكل متدرج (لوحة مجمعة ١٠/١) وحتى يتم تثبيت الوردة العاصة بمفتاح القبة يتم اللجوء إلى حل عبقرى هو الندرج الوحدة ابتداء من قاعدة البنية (لوحة مجمعة ٥، ١٤-١ في مسجد القروبين) وفي هذا المقام، وابتداءً بقبة الباروديين نجد الوحدة الأساسية في المقربصات الغربية، المكونة من العقد المتعدد الخطوط والمربع المنحنى الخطوط أن المقعر في التقعيرين السغليين، وقد أخذت تلعب دورًا حيويًا (لوحة مجمعة ٣، ٢، ٧، ٩) وهذه الوحدة غير موجودة في المشرق ومصر.

shart/ makement

إذا ما قبلنا يصيحة هذه الخطوات نجد أن منا أطلقنا عليه مسيمي "الخيرة الثقافية أو الفلسفية الفنية التي عليها العرفاء الأسبان المغاربة أصبح أكثر وضوحًا لدرجة تهدىء لنا العمل على دراسة المقريصات المشرقية والمغريبة في كل اتجاه وبشكل منفصل. ويمقولة أخرى، فإن حقل دراسة المقريصات يقول بنساو بين المشرق والمغرب، حيث إن الأول هو السابق، لكن يبدو أن هذا هو نوع من السراب أو خداع يصري وخاصةً عندما نرى أن لفظة "المطبقة على سقف المجلس في ألمرية (ق ١١م)" ربما كان لها معنى معماري أو آثاري، وعلى المستوى التاريخي، فإننا إذا قبلنا يتجربة مقريصات ألمرية أثناء حكم المعتصم أو قصر الجعفرية - كما سبق القول -فإننا ندخل إلى الفترة ١٠٥١م-١٠٨١م أي القترة الزمنية نقسها (٢٥٠١م-١٠٨٩م) التي عرف فسها كل من الشرق - إيران أو العراق - أولى الخطوات في طريق مقربصات الآجر أو الجص؛ وإذا ما كان الأمر كذلك جاز لنا أن نتساءل: هل كانت تحرية المقريصيات للشرقية موجودة في عصير ملوك الطوائف؟ هل ظهرت في هذه القترة الزمنية القصبيرة عملية النقل عن المشرق؟ هل استخدام لفظة مقرنص لدي العذري أثر من آثار عمليات التبادل التجاري المكثف بين ميناء ألمرية وإفريقية والمشرق طبقًا لنظرية خاتْنتو بوش؟ وإحقاقًا للحق لا يُخفي علينا أن قصبور ملوك الطوائف بما عليها من مستوبات فنية كانت مؤهلة بما فيه الكفاية لتلقى هذه الإعارة الرُخرِفية المشرقية محل الدراسة، فهل كان ذلك في وقت مبكر الغاية؟ غير أن هذه القدرة الإبداعية تمكنت من تطوير نفسها بقدرتها الذاتية وأخذت تسير في الطريق الغربي الذي تحدثنا عنه، سواء كانت مقرنصات أو وحدات ذات تأثير جمالي مواز، وهو الأمر الذي يفسر لنا هذا التطور المعقد والسريع الذي شهده حقل المقريصات في المغرب الإسلامي خلال القرن الثاني عشر، وينوه أو، جرابار بأن الأصول ريما كانت مرتبطة بعمليات تجديد متزامنة دون اتصال بينها، بدأت على ما يبدو في الشمال الشرقي لإيران ووسط إفريقيا الشمالية. ومن غير المستبعد أن تكون هناك نقطة التقاء

Startf mainten

مبكرة بين التجربتين المشرقية والمغربية هى الأندلس، حيث المنطقة الأولى تضم التخروب التجربتين المشرقية والمغربية هى الأندلس، حيث المنطقة الأولى على التخروب المنطقة عندا الوضع الفنى على المدى الطويل وتعدد الأشكال المقبوة التى ولدت من رحم قرطبة الخلافة، ونظراً لغيبة بعض حلقات الوصل لم يتم حتى الآن في العالم العربي وضع ترتيب تاريخي لأصول المقربصات، وربما كانت النخاريب (Celdillas أو الكوّات الصغيرة المتراكبة نوعاً من الحلول المعمارية أو الزخرفية التى ولدت بمحض الصدفة في منطقة جغرافية أو أكثر سواء كانت داخل إطار الفن البيزنطي أو حوله، ومع مرور الزمن ربما كانت هناك صلات خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر.

يبدو واضحاً أن المقربصات في المشرق أو المقربصات المفترضة البدائية، قد ظهرت بناء على الدور الذي قامت به مناطق الانتقال، حيث إنها من منظور رأسى، وحيدة وصاعدة، وكأننا نشهد نسيجاً متراكباً دون جهد كبير من التخيل، حتى وصلت لتغطى قبة أو شبه قبة بالكامل، وحقيقة الأمر هي أن هذا المبدأ ليس هو محل الدراسة في إطار تطور المقربصات في الغرب الإسلامي؛ فالأمر هنا، في المغرب، يتعلق برأسية نازلة، مفترضة أو متخيلة، من مفتاح القبة الذي تشغله نجمة كلاسيكية أو مرتبطة بعصر الخلافة، وتتجه في نزولها نصو قاعدة البنية حيث نجد منطقة الانتقال، بمثابة وحدة معمارية، تقوم في كثير من الأحيان بدور ثانوي، إذا لم يكن غير موجود بالمرة. هذه الرأسية النازلة النظرية تأخذ في التوسع أو التكاثر عندما تظهر مجموعة من القباب الصغيرة المتدرجة ذات النجوم، أي بإيجاز، وجود تكوين أو تكوينات شبيهة بالقبة السماوية بنجومها الأمر الذي يذكر بسورة من سور القرآن الكريم وردت فيها آية تشير إلى أن الله رفع السماء بغير عمد وهي آية تتناغم معها المررة المقربية، اكنها عقلانية معلقة دون حوامل.

shurif malmond

في زماننا هذا نحد أن المقريصات بتم تناولها من منظور لوحستي حيث تستخدم العمليات الحسابية والمبالغات المنهجية للتوضيح غير أن العكس هو الذي بحدث وبالتالي براه المشاهد على أنه من الأعمال ذات الأسبرار الخفية. ومن جانبنا، عندما قمنا بطرح وجهة نظرنا في هذا المقام لم نفعل شبيئًا إلا تقديم رؤية فنية متطورة مستخدمين الرسم المنهجي ولكن يون الدخول في معادلات رياضية فنية لاشك أنها كانت مستخدمة في المرحلة الانتقالية من الإبداع إلى التنفيذ والإبداع العملي - أي القبة أو القبو -، ثم انتقات إلى حقل الأدب العربي وورد ذكر الآنة القرآئية التي يمكن أن تدعونا إلى تأمل قباب المقريصيات على أنها سماوات أو تحسيد السماء تحدث عنه الشعراء في النقوش الكتابية العربية على حوائط المبان ومن أمثلة ذلك ما نجده في صالة الأختين بالحمراء، وإذا ما باعدنا المحتوى الخاص باللعب بالألفاظ والجوانب البلاغية في النصبوص الصائطية فإننا نجد أن مبان الحمراء الضخمة تدخل في الإطار والمنظور القديمين المتعلقين باتخاذ الأقيية والعقود كنوع من الرمزية للسماء بأجرامها الثابتة أو المتحركة، وهذا ما نوَّه أو. جرابار؛ إلى أن أول تساوبين قبة المقربصات = والسماء نجده منفذًا خلال القرن الثاني عشر في سقف المصلى الملكي في باليرمو حيث يراها المعجبون بها على أنها "لؤلؤة ذهب وتقليد القبة السماوية بنجومها". لكن إلى أي درجة يمكننا تصديق هذه المقولات المتكررة التي وردت في الشعر العربي الغرناطي وكانت ثمرة تأمل قبة المقريصات في صالة الأختين بالحمراء؟.

نعود إلى أرض الواقع لنرى أن هذه القباب غير جديرة كلها بهذه التسمية، وهى القباب المزخرفة بالمقريصات وجرى إقامتها في الأماكن الأكثر نبلاً وأهمية في المبنى، ففي المساجد نجدها في المحاريب والفراغات المجاورة لها، وكانها تنادينا وتشير إلى أميتها، وفي القصور نجدها سيدة الموقف في صالة التشريفات ذات المخطط المربع، أي القبة الملكية ومن أمثلة ذلك صالة الأختين في حالة قصر الحمراء، التي ربما كانت

shart/ makemen/

هناك نماذج سابقة عليها في القصور القديمة التي زالت من الوجود؛ هناك إذن رغية في إدخال التدرج على العمارة الأكثر نبلاً أو أهمية في المساجد والقصور وجاء ذلك من خلال مقربصات القباب والعقود، وهو البدأ الذي يوك فراغات تمنح البهجة والرفعة، وعندما نقوم بإحصائها في المبنى نجد أنها تقدم لنا إيقاعاً من القربصات في اتجاه معين يشير دائماً إلى المحراب أو الصالة الرئيسية في القصر، وهذا ما نجده يوضوح في المساجد المرابطة والموحدية وفي قصر بهو السباع بالممراء، هذا التسلسل الإيقاعي للمقربصات اتخذ لنفسه مكاناً في القراغات الطبوغرافية المتدرجة في الأهمية في المسجد الجامع بقرطبة – التوسعة في عصر الحكم الثاني والتي نرى صورة طبق الأصل لها في الساجد المعاربة خلال القرن الثاني عشر.

الخلاصة:

عندما نتأمل الفن العربي بعد مرور القرن الثامن والتاسع والعاشر نجده يميل إلى تكوينات زخرفية هندسية متشابهة، في المشرق والمغرب، أو متوازية طالما أن لها قاسمًا مشتركًا هو النمط القديم الذي يعتبر متطورًا في حد ذاته خلال العصر الروماني المتأخر والعصر البيزنطي، غير أن موضوع القريصات، وعلى شاكلته زخرفة الأطباق النجمية مر بتجارب مختلفة ومتزامنة على جانبي حوض البحر المتوسط، حيث شهدنا تطورات كل في طريق، وشهدنا فترة زمنية غير محددة جرت فيها تثيرات واستعارات من طرف لأخر، ولا نعرف على وجه اليقين الدرجة التي يتفوق فيها هذا الطرف على ذاك في عملية نقل المقريصات أو الوحدات Pelulas أو الضلايا التي هي جزء من تكوين متدرج. إنها المشكلة نفسها الضاصة بانتقال القباب ذات الأوثار، في عصر قرطبة الضلافة، التي عاد ظهورها ابتداء من القرن الثاني عشر، والتي شيدت بالأجر في إيران وتركستان، وشهدت هنا الثاني عشر، والثالث عشر، والتي شيدت بالأجر في إيران وتركستان، وشهدت هنا الثاني مطور محلية ذات أبعاد زخرفية تشبه ظاهريًا تلك المنبئةة عن المغرب الإسلامي

start/ mateman/

والمتجسدة في القباب القرطبية، ومع هذا فإن النقد الفني في زماننا عندما تناول الظاهرتين، قال بأن المشرق – إيران والعراق – هما الأصل أو المصدر لعملية الانتقال ودائمًا ما وضع النقد الفني محسر كحلقة وصل، ومن أمثلة ما نجده بالنسبة للمقريصات، هذه النظرية، التي تفتقر في اللحظة الراهنة إلى شواهد أثارية، تواجه ذلك التطور اللافت للنظر والشديد التعقيد الذي بلغته المقريصات في المبان الإسلامية الإسبانية وفي صقلية والقلعة الجزائرية خلال القرن الثاني عشر، وهو التوجه الذي يتضمن تقنية وفلسفة فنية أكثر تطوراً من تلك التي نشهدها في المشرق؛ وفي هذا المقام نجد أن الأولوية هي للاستخدام والتقنية أكثر من الجذور والأصول أو المكان أو المحرافيا التي نشأ فيها هذا الفن في منطقة انتقال تم إبعادها عن السياق المعماري.

ما هو المضمون الفنى للفظة مقرنص؟ هل هو موشور أو موشورات؟ هل هو عناصر رخرفية معلقة؟ هل هو وحدة معمارية زائفة أو متخيلة؟ عندما نطلع على تاموس الأكاديمية الملكية للغة الإسبانية "لنعرف معنى الكلمة نجده يضع نفسه في المغرب وليس في المشرق، ويضع تعريفًا المكلمة: "عمل مكون من توليف هندسى لمؤسورات متراكبة يتم قص أطرافها السفلي لتكون بمثابة مسطح مقعر. ويستخدم كرخرفة القباب والكرانيش... إلخ". وبعد أن تحدث جومت مورينو عن أصول المقرنص المقرب رأى أن هذا الفن المشرق كانت بدايته نقطة الانتقال التي تتم من خلال تقديم متدرج إلى الأمام حتى يتم التوصل إلى القبة، ثم يضيف الباحث قائلاً: 'غير أن المقريص في المغرب الإسلامي وبالتحديد في المرابطي يتم في شكل بروفيل عقود المقريص في المغرب الإسلامي وبالتحديد في المرابطي يتم في شكل بروفيل عقود الفراغات باستخدام وحدات موشورية، وبعد ذلك يجري قطع الطرف الأسفل ليصبح الباقي على شكل مقهر ويتم وضع الوحدة فوق الأخرى بشكل منهجي، وعبقري: أي الباقي على شكل مقهر ويتم وضع الوحدة فوق الأخرى بشكل منهجي، وعبقري: أي اللعب بالمقربصات كما يقولون. وعندما نالحظه من منظور رأسي نجد أنه شبكة مندسية، ويطلق على الخطوط الماكمة في هذا الفن "مدينة" وعلى الأضلاع الأخرى مندسية، ويطلق على الخطوط الماكمة في هذا الفن "مدينة" وعلى الأضلاع الأخرى مندسية، ويطلق على الخطوط الماكمة في هذا الفن "مدينة" وعلى الأضلاع الأخرى

story/ malmon/

المنطقة المربط البارزة). وعلى أية حال فإن هذا التعريف أو ذاك في حاجة إلى المنطقة أو جرد مصحوب بالصور والمخططات الافقية والرأسية المقربصات في المغرب الإسلامي، وهي المهمة التي سنقوم بها ما استطعنا من خلال هذا الكتاب، ومن خلال الإسلامي، وهي تتخصص اللوحات والتي إليها نضيف تلك الأخرى التي وردت في الفصول التي عالمنا فيها أمر القصور الإسبانية الإسلامية في بداية الكتاب، وبالنسبة الفظة وطبيعتها الصوتية مقرنص في الوثائق والقواميس والكتب في أيامنا هذه فإنها تستخدم , almocarabes, سيومسمع, almocarabes, السيتخدم، فاثنتو بوش قبة أو قبر مقربص، وأخيراً نجد اللغظ الأكثر شيوعاً وهو estalactitas.

قراءة للوحات التي يتضمنها النص:

لوحة مجمعة ١: هياكل من القباب ذات الأوتار في المغرب الإسلامي، - A1 رسم حجرى لحصن يرجع إلى عصر الخلافة في غورماج وفسيفساء وومانية وبيزنطية؛ ٢، المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠م)؛ ٢ - مسجد الباب المربوم بطليطلة، من ٥ إلى ٨ فسيفساء قديمة؛ ٩: مقريصات في الحمراء؛ من ١٠ إلى ١٤ المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠م)؛ ١٣، ١٥: شخشيخة مدجنة، سان بابلو بقرطبة؛ ٢١: مصلى بيت لحم، بطليطلة (ق ١١م)، ١٧، ١٨: مساقط رأسية لقباب نجمية، النمط رقم ١٠ (ق ١٢م)؛ ٩: قبو مدجن من المقريصات، ألكاثار دي إشبيلية؛ من ٢٠ إلى ٢٣: قباب ذات أوتار مع أشكال نجمية مثل نمط مسجد الباب المربوم، مساقط أفقية ورأسية وقطاعية بقرطبة؛ ٤-٢: رئية لقبة نجمية، صالة بني سراج، قصر بهو السباع بالحمراء؛ ٤: بقرطة؛ إن تكوين القباب ذات الاوتار في المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠م) ها، الوحات من الرخام من مسجد القيروان ومسجد سوسة (ليزن)؛ : عقود متقاطعة لوحات من الرخام من مسجد القيروان ومسجد سوسة (ليزن)؛ : عقود متقاطعة

start/ malmon/

لأبواب، مسجد قرطبة؛ ١-:٥: العقود نفسها مصحوبة بالنوافذ، b: تطور قبة المحراب المركزية، e: تطور القباب الجانبية للمحراب، b: تطور القبة الزائفة، مصلى بيا بيثيرسا، مسجد قرطبة.

لوحات مجمعة ٢، ٣، ٤: ٢ المشرق: ١، ١-٣، ٤: مناطق انتقال زخرفية فى أسسجدى - جامى أصفهان؛ ٢، ٣ تطور القباب الصغيرة الزخرفية، ٥: قبة مقربصان: إيمان الدر، سامرا، ٦: ضريح ومدرسة نور الدين بدمشق، ٧: إفريز مقربصات، أباركوه، ٨: إفريز مقربصات، مسجد الجيوشى، بالقاهرة. لوحة ٣: تطور العقود المتعددة الخطوط فى الفن الإسلامى بالمغرب: ٢١، ٢١: مناطق انتقال لأضرحة مصرية، ق ١٢، ١٣م، مناطق انتقال بمسجد تلمسان. لوحة ٤: ٨: قباب صغيرة من المقربصات لاس أويلجاس دى برغش؛ ١-٨٠ موشورات من الخشب من المقربصات الإسلامية، ٨: مكعب Cubo من المقربصات، منظور رأسى ومسقط قطاعى في البرطل بالممراء.

لوحة مجمعة ٥: إسبانيا والمغرب: ١، ٢: أشكال استقف في المصلى الملكي في باليرمو؛ ٣: كوة أو مذبح في قصر زيزة في باليرمو، من المجر؛ ٤: مكعب مقربصات في مفتاح القبة ذات الأوتار الكائنة أمام المحراب، المسجد الجامع بتلمسان؛ ٤-١، ٧: أسقف مقربصات في القروبين؛ ٦: قبو لغرفة في صحن الأعلام، ألكاثار دي إشبيلية؛ ٨: إفريز مقربصات ناصرية ومدجنة؛ ١٠ إفريز مقربصات ناصرية ومدجنة؛ ١٠ ست وحدات تمثيلية المقربصات الإسبانية الإسلامية؛ ١٢: الميشورات السبعة أو الوحدات الرئيسية المطبقة على وحدة خشبية؛ ١٣، ١٣-١: تطور في إفريز خشبي في البرطل بالمصراء؛ ٨، ١-٨، ٥-٨: طبق نجمي، عصدر الضلافة، في وحدات مقربصة، ق ١٢؛ إفريز مصلى في الكاتدرائية القديمة في سلمنقة (١٠٢٠م).

لوحة مجمعة ٦: إسبانيا والمغرب: ١: نمط من الأقبية الحجرية نمط عصر الخلافة، مصلى بيا بيثيوسا بالمدجد الجامع بقرطبة: ٢: مسجد الباب المردوم

shart/ malmont

بطليطاة، ٣: قبة صغيرة منجنة في المصلى اللكي بالمسجد الجامع في قرطبة: ٣-٢ سقف مدجن في كنيسة سان أندرس بطليطاة؛ ٤: Capulin وردة) من عقود موحدية في مسجد تنمال، ٥: من أسقف مسجد الكتبية، ٦: قباب مسيحية أو منجنة ذات شكلين نجميين متراكزين، ٧، ٨، ١٩، ١٠: قبة الباروديين بمراكش؛ ١١: وردات التمالين تجميين معراكش؛ ١١: وردات النظام المثمن المطبق على الاقبية المقربصة، مسجد الموتى بالقروبين، ١٢- ١٥: شبكة كارسيكية، في قبو مدجنة، ٣: قبو مشطوف aristas، باب العدل بالحمراء، ١٤: أقبية مشطوفة مترابطة، برج الأميرات بالحمراء، ١٥: مجموعة من مناطق الانتقال في قبة ذات سنة عشر ضلعًا، باب السلاح بالحمراء، ١٦: مناطق انتقال مدجنة إشبيلية (١٦-٣ منطقة انتقال في حمام رندة، ١٦-٥؛ من قبو في القروبين.

المحة مجمعة ٧: تطور المقريصات في أتبية في الحمراء، ١- A: قبة في صالة الأختين في الحمراء؛ ١- B: وحدة كالاسيكية Trama الأسقف في بوائك صحن بهو السباع بالحمراء، ١- O: طبق نجمي من ثنانية أطراف مع ثمانية نجوم من أربعة تحيط به، البرطل، سقف صالون قمارش، ومفتاح قبو صالة العدل، بالحمراء، ٧: سقف في المصلي الملكي في بالبرمو؛ ٣: قبة في قبة الباروييين بمراكش.

ملحق إحصائى:

١ - مدخل، العمارة:

عرفنا أن المقربصات ربما وادت الزخرفة مناطق الانتقال والقباب، ومكونات المقربصات صغيرة، أو خلايا Celula ذات ظاهر معمارى، وهي نوع من مناطق انتقال صغيرة مقعرة أو مشطوفة، ولهذا فإننا نقدم على التوالى منها نماذج معمارية محضة، مشرقية ومغربية وذلك كوسيلة نقترب بها إلى مولد المقربصات وتأقلمها على

start/ mateman/

الإطار المعماري للخلايا الخاصة بالمقريصات. ومن خلال هذه اللوحات يمكن للقارئ أن يخرج بالنتائج المرجوة.

لوحة مجمعة ١: مناطق انتقال. تعتبر وحدات حاملة، وأيضًا وحدات تساعد على الانتقال من المخطط المربع للمبنى إلى القاعدة المثنة للقبة، ولها وغيفة معمارية ذات واجهة زخرفية. ومن أبسط أشكالها ما يمكن أن يكون مستويًا، ٦: من النمط المشرقي؛ وفي الإطار البيزنطي نجد "سان فيتال دى رافينا" على شكل عقد، ٥؛ ١؛ المشرقي؛ وفي الإطار البيزنطي نجد "سان فيتال دى رافينا" على شكل عقد، ٥؛ ١؛ مسجد الوليد بدمشق، جرى ترميعها، ٣: مسجد الجامع الأزهر بالقاهرة (٩٧٢م)؛ ٤: أخرى، بالقاهرة حيث يلاحظ أن البرنيمة شبه المستديرة قد أصبحت شبه قبو مشطوف : ٧ من مسجد القيريان (ق ٩م)، وقد اتخذت شكل عقد مضلع، أي تأثيرات بيزنطية؛ ٥: من ذلك المسجد الجامع، من الأجر، وقد جرت بها عملية أي ترميم كبيرة خلال القرن التاسع.

لوحة مجمعة ٢: مناطق انتقال المشرق ومصر، نجد في إيران، أرض المبائم المشيدة بالآجر، بداية من مراحل التحول في الشكل الزخرفي خلال القرن الثاني عشر، ويتمثل ذلك في تراكب مناطق الانتقال الصغيرة على مسطحات منحنية داخل منطقة الانتقال الحقيقية الوظيفية، ١، ١٠-٢، ٤ نمط من أصفهان، مسجدى دجامي، أصفهان (طبقًا لـ ج. روزنتال ستيرلين) والمسجد الجامع في أرديستان Ardistan؛ ٢: جصباد إي كابول (١٩١٥م) صاراجاه Maragah (طبقًا لـ ج. روزنتال)، ٣: تطور إيرانية في القاهرة وتطور محلى طويل ق ١١، ١٢م، نمط إيراني، ناستان؛ ٥: تأثيرات إيرانية في القاهرة وتطور محلى طويل ق ١١، ١٢م، نمط من أسبوان، المشهد (١٠١٠-١١١م) (كروزؤيل)، ٧: نمط ضريح السيدة عاتكة من أسبوان، المشهد (١٠١٠م)، ١٤: تطور هندسي بين منطقة الانتقال والقبة، ناتانز Natanz (ق ٢١، ١٢م)، ٨: الرقة Raqqa في قصر هارون الشيد متراكب، (سارً وهرزفيك)، ١٤ ضريح فاطمة كاتو، مصر (١٨٢٣ـ١٨٨).

Sturt/ mulimum/

لوحة مجمعة ٢: مناطق انتقال إسبائية إسلامية ومدجنات، ١: باب السلاح بالحمراء، ٢: نمط منطقة انتقال مدجنة في ويلبة، ٢: حمام عربى في رندة، ٤: نمط مدجن في مدينة دل كامبو (بلد الوليد)، ٥، ١: في قبة مرابطية في مسجد القرويين، ٧: منطقة انتقال متأخرة مضلعة، ٨: باب القصر الصغير بالمغرب (ق ٢٦-٦)؛ ٩: باب الرواح بالرباط، ١٠: برك كنتوس، الأختان (إشبيلية) (خوسيه إستيفي)، ١١: برج السجن، مدجن، قصبة القلعة الملكية (جيان).

لوحة مجمعة ٤: مساقط أفقية؛ كان النمط المربع هو الشائع الاستخدام منذ القدم وهو المكون من تسبع وحدات أو على شكل صليب يوبانى؛ ١: جبّ فى صحن القدم وهو المكون من تسبع وحدات أو على شكل صليب يوبانى؛ ١: جبّ فى بازيليكا سان ثبريانو، قرطاج (تونس)، ببزنطى وسابق على المسيحية، ٢: مسجد الباب المربوم، طليطلة (ق ١٠م)، ٤: مسجد بوختاته، سوسة (ق ١٠م)، ٥: قبية مقربصات مدجنة، كنيسة سان أندرس، طليطلة (ق ٤٠م)، ١: شبه قبة فى مصلى بيا بثيوسا، المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠م)، ٧: زليج فى المسجد الجامع بالقيروان (ق ٩م)، ٨: مسجد بلخ غرب نهر الأردن (ق ٩-١م)، ١؛ نمطى أتا Apta غربة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠م)؛ ١٠: مملى أتا الارمنى (شويزى) (ق ١٧-١٣م)؛ ١١: قبة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠م)،

- لوحة مجمعة ٥: مساقط أفقية: مخططات على شكل نجمي مكون من شمانية.
١، ٢: فسيفساء إسبانية رومانية، ٢: تطبيقان زخرفيان على الشكل النجمي في منشأت إسبانية إسلامية، ٤: مخطط لغرفة في الحمامات الرومانية "أنطونيو" في قرطاج، مع شكل نجمي في خطوط متقطعة للمخطط السابق على المخطط الزبوج المنشن؛ ٥: أنماط من مخططات في سان فيتال في رافينا، وقبة الصخرة في القدس (ق ٧م) (كروزويل)، ٦: مخطط لغربصات إسبانية إسلامية، ٧: بيزنطي، مخطط سان خورخي دي عزرا، ٨: قبة الصليبية (ق ٩-١٠م) سامرا ؛ ٢: مخطط لبان ترجع

short/ makement

لعصر النهضة وضعها ليوناردو دافنشى، ١٠: منظور رأسى لقبة أوتار متقاطعة. مسجد الباب المردوم بطليطلة.

- لوحة مجمعة ٦: مساقط أفقية. مخططات لبان إذات شكل نجمى من شمانية أطراف؛ ١: برج بشارع/ بورفيرا، في شريش (ق ٢٠-١٢)، ٢: مخطط للطابق الأرضى الموحدي في برج بلاتا (الفضة) إشبيلية، ٣: برج مدجن في أرغن؛ ٤-٥: مدجن، البرج الجديد بسرقسطة؛ ٦: مدجن، برج سان أندرس في قلعة أيوب (بسرقسطة)؛ ٧: نمط برج مدجن في أرغن؛ ٨: نمط للمقربصات الموحدية.
- لوحة مجمعة ٧: أنماط القباب الإسبانية الإسلامية، A,B، مشطوفة cearlsta نالاحظ أن A داخل الخيرالدا بإشبيلية. قباب ذات أوتار: ١-B، مصلى أسرينتيون، لاس أويلجاس، برغش؛ ٢-B، برج بيينا الموحدي (أليكانتي)، ١-D المخطط العلوى المنارة الموحدية في مسجد الكتبية، مع مناطق انتقال من المقربصات، ٢-3 C، برج السجن في ألكالا الريال (جيان)، عناصر زخرفية: ٣-B، مفتاح القبة الكائنة أمام المحراب بالمسجد الجامع بقرطبة؛ ٤-B، من الحفائر في مسجد مدينة الزهراء، ٥-B، حجر من قلعة بني حماد بالجزائر؛ ٦-B، قبة مضلعة، محراب المسجد الجامع في تلمسان؛ ٧-B، مفتاح قبة مقربصات مسجد القروبين ومسجد الكتبية.
- لوحة مجمعة ٨: أنماط من الأقبية الإسبانية الإسلامية والمدجنة؛ ٢: مشطوف anista في برج كاربيو (قرطبة) وذات وترين متقاطعين في محراب مسجد حصن سان ماركوس، ميناء سانتا ماريا (قادش)؛ ٣: برج معبد سانتو دومنجو في دروقة (سرقسطة)؛ ٤: برج مدجن في تروال، ٥: قبو أشبيلي مشطوف، ٣: من غرفة hipocausis في حمامات عربية ومدجنة؛ ٧: نخرفة عباسية من الأجر في أخيضير، العراق، ٨: أقبية لأبراج مدجنة في طليطة وأرغن، ٨: نافذة في تطوان.
- لوحة مجمعة ٩: قباب مضلعة: ٨: مئذنة مسجد حسان بالرياط (طبقًا لكاليه الأشكال الأول)، 8: باب الرواح بالرياط.

starif malimurd

– لوحة مجمعة ١٠: قباب مضلعة في الحمراء (انظر الفصل الخامس، لوحة مجمعة ٥٨).

- لهجة مجمعة ۱۱: أقبية مشطوفة arista إسبانية إسلامية، A: ست مخططات من اثنى عشر ضلعًا في برج الذهب، إشبيلية، B: قبة ومناطق انتقال مشطوفة في باب العدل بالحمراء، C: منظور النموذج السابق يلاحظ فيه التقاء الحواف المعلقة أو النازلة على شكل مقربصات، برج الأميرات بالحمراء؛ من ۱ إلى ١٥: أنماط لقباب صغيرة متداخلة في تكوينات من المقربصات الإسبانية الإسلامية.

٢- مقريصات:

ندرس فى هذا البند التطورات المختلفة التى عاشتها المقربصات فى العقود والقباب أن الأقبية والأفاريز ونهايات الأشكال المشطوفة achaffanadas، وإلى العقود والقباب الواردة فى هذه الإحصائية نضيف تلك التى جرت دراستها عند تناول المبان الناصرية فى غرناطة والحمراء وجنة العريف.

العقود:

- لوحة مجمعة ١٢: العقد المتعدد الغطوط كعنصر رئيسى فى تطور مكونات المقريصات، عقود من عمارة قائمة: ١: الجعفرية بسرقسطة، ٢: مسجد الزيتونة بتونس، ٢: مئذنة صفاقس، تونس، ٤: باب زويلة (١٠٩٢م) القاهرة، ٥: قلعة بنى حماد، شارع فى العمارة المرابطة والموحدية، ويدأ انضمام العقد المتعدد الخطوط إلى المقريصات: ٥-٣: القلعة، ٦: قبة الباروديين بمراكش، ٧: مثارة الكتبية، مشهد أسوان - مصر (ق ١١-١٠٨م)، ٨: مسجد تلمسان (١١٩٥م)، ٩: مسجد الاقمر بالقاهرة، والقرويين وقصر زيزة فى باليرمو، ولاس أويلجاس ببرغش، ومسجد تثمال

start/ mathematy

ومسجد الكتبية ومنارة المسجد الكبير بصفاقس، ۱۱: معبد سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة - بدون مقربصات - ۱۲: مسجد الكتبية، ۱۳: قبة الباروديين - عقد بدون مقربصات، القرويين، ومنارة الكتبية، ۱۵: بدون مقربصات، القرويين، ومنارة الكتبية، ۱۵: بدون مقربصات، الرباط، مسجد الكتبية، ۲۱: قصر زيزا في باليرمو، والمصلى الملكي، والعصر الموحدي بعامة، ۱۷: بدون مقربصات، مئذنة مسجد حسن بالرباط، زيزة، قبة الباروديين؛ ۱۸: بدون مقربصات، نمط باب قصبة عدية بالرباط، أشرطة قشتالية، دير سان كليمنت دي طليطلة، شريط من الكاتدرائية القديمة بسلمنقة، ۱۹: بدون مقربصات، لاس أويلجاس ببرغش، ۲۰: القرويين ۲۱: مضربح شيخه يانوس (ق ۲۱، ۱۸) القاهرة، ۲۲: مسقط أسوان المسيدة عاتكة (۱۲-۱۲م).

- لوحة مجمعة ١٦، ١٤؛ القريصات في العقود. هذا تجديد موحدي جرى تطبيقه على الأسطح الدنيا بعرض الحائط، والعقود المتعددة الخطوط التي عادةً ما نراها ذات ستائر. وفي مسجد تنمال نلاحظ أن العقد A (طبقاً لإيوارت) له بطن تضم نمطين: ١-٨: به معينات في القمة ووردة Capulin مقريصات؛ ١-٨: بجد فقط تموجات الفصوص؛ والعقد B من مسجد تنمال. وفي مسجد الكتبية C، نجد أن داخل العقد مغطى بطبقة من المقريصات حيث يدخل فيها قبيبات كأنها تنويه بالقبة في ذات المقتاح المنجمي والاسطوانة أو الدائرة المضلعة، من صنف القباب في عصر الضلافة في قرطبة، لوحة ١٤؛ هي صور لعقد الكتبية، وفي إسبانيا نرى هذا الموروث الفني مستمراً، خلال ق ١٢، من خلال عقود في منزل آبو مالك" في رندة، وعقود كونثبثيون فرانشيكا بطليطلة (لوحة ٢٦).

لوحة مجمعة ١٥: المقريصات فى العقود. ظهرت فى المدارس المرينية فى
 الشمال الإفريقى فى نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر واجهات متجاورة
 من عقود ذات ستائر ومقريصات: ١: بوعنانية بفاس، ٢: العطارين، فاس، ٣: نموذج

start/ makeen/

متأخر، بن يوسف، مراكش. وقد كان لهذه النماذج تأثيرها في الفن الناصري بغرناطة: ٤: مدرسة غرناطة، ٥: منالة الأختين، الحمراء، ٦: منالة بني سراج. الحمراء، ٧: مرقب لينداراش. الحمراء،

- لوحة مجمعة ١٦: نمط العقود المتعددة الخطوط وذات الستائر، سواء كانت هناك مقربصات أم لا، ١: مسجد تلمسان، ٢: القروبين، ٣: الغيرالدا بإشبيلية، ٤: مسجد الكتبية ومسجد حسان بالرياط، ١: مسجد حسان بالرياط، ١: مسجد حسان بالرياط، ١: مرسة في شمال ٧: زيزة، باليرمو، ٨: لاس أويلجاس ببرغش، ٩: مسجد تازا، ١٠: مدرسة في شمال إفريقيا والجامع الكبير بفاس والحمراء بغرناطة، ٨: صحن الجص، ألكاثار دي إشبيلية، ١٤: الصلى الملكي في المسجد الجامع بقرطبة، ١١: مدرسة ساوري Sauri باد مدرسة العطارين، ١٢: مدرسة بوعنائية، ١٤: منزل أبو مالك برندة، ١٥: مالة باركا بالحمراء، ١٧: صالة دراشا بالصراء، ١٧: مدلس مالة دراشا بالصراء، ١٧: مدخل صالة العدل بالحمراء، ١٣: الصلى الملكي بقرطبة، ١٤: العدل بالحمراء، ٢٢: المسلى الملكي بقرطبة، ١٤:

وبالنسبة لعقود المقريصات انظر الفصل الرابع، اوحات مجمعة ٢٢، ٣٦، وفي الفصل الرابع، اوحات مجمعة ٢٢، ٣٦، وفي الفصل الخامس اللوحات المجمعة ٢٠- ٢١، ٤٦، ١٥، ٥٥، ١٤، ٥٥، ٢٨، ٧٠. ٧٧. ٢٧. ٢٧-١، ٢٧-٢، ٢٧-٢، ٩٨.

القباب:

القباب المرابطية:

بدأت القباب خلال النصف الأول من القرن الثاني عشر في مساجد شمال إفريقيا في تواز مع القبة الملكية في باليرمو. shart/ malmon/

- لوحة مجمعة ١٧: قبة الباروديين بمراكش مخصصة لمراحيض المسجد المجاور، ومع هذا فإن هـ تراس كان يرى أنها كانت ضريحًا لأحد الحكام المهمين،
١: المخطط، (كاليه) مع القبة ذات الاوتار، الأسلوب القرطبي، ومسجد الباب المردوم بطليطلة، A الوردات Gapulin في لأركان، والتي نراها في ه، ٦، ٧، ٨، ٨، و وفي المسقط الرأسي ٣ (كاليه) الضاص بالقبة نلاحظ في الإفريز العلوى عقودًا متعددة الخطوط، لها مربعات منحنية الخطوط في الوسط، وهذا الأخير سوف يصبح عنصرًا رئيسيًا في المقريصات اللاحقة، ومن العناصر الجديدة العقود المتعددة الخطوط المناطوط والخاصة ببيئة المبنى.

- لوحة مجمعة ١٨: مسجد تلمسان، بنية ذات أوتار على شكل نجمة من التى عشر طرفًا وهى تمثل جديدًا بالمقارنة بالقباب القرطبية المكونة من ثمانية أوتار، ويتم تنفيذها باستخدام الأوتار أو عقود الآجر مع مفتاح عبارة عن قبيبة من الآجر مقربصة طبقًا للنمط ١، ٢: هذه القبة الصغيرة لها شكل نجمى مكون من ثمانية أطراف، ويصل هذا الشكل أو هذه الأضلاع بمركز أضلاع الشكل المثمن الموضوع فيه، ٢: سيرًا على نموذج خاص بالقباب الصغيرة بمسجد الباب المردوم بطليطلة، ولهذا الشكل وحدات تحيط به وهى عبارة عن أربع قباب صغيرة على شكل بطليطلة، ولهذا الشكل وحدات تحيط به وهى عبارة عن أربع قباب صغيرة على شكل متأث مقعر وعقد صغير نصف اسطوانى فى الأعلى. ومن التجديدات أيضًا مناطق الانتقال فى الآثار الفاطمية بالقاهرة، ٧، الانتقال ١٠ وربما كانت تستلهم مناطق الانتقال فى الآثار الفاطمية بالقاهرة، ٧، (ق ١٠-١٣م)، ومع هذا فإن المغربية تبدو أكثر شبهًا بالمقرنص بالمقارنة بالمصرية التي لا تعدو أن تكون مناطق انتقال suspendida على الطريقة الإيرانية؛ ٨: نمط من خطوط متقطعة ذات دائرة مغترضة تحيط بالشكل النجمى الخارجي المكون من اثنى عشر طرفًا.

short/ makement

- لوحة مجمعة ١٩؛ قبة صحن الأعلام في ألكاثار دى إشبيلية، يصنفها تورس بالباس على أنها ربما كانت ترجع للعصر المرابطي، وإذا ما نظرنا إليها بنيويًا فإنها نكاد تماثل السابقة في تلمسان ومع تغير "مجموعة" Trama المعينات في المفتاح، وهي هذه المرة منبثقة عن فسيفساء إسبانية إسلامية، ١: في وحدة من ١٢/١ مطبق على مخططات برج الذهب في المدينة: أشكال سداسية في تبادل مع مربعات ومعينات ومثلثات مقعرة مشكلة اسطوانة، الموشور المربع يزداد قوة وهو ذو خطوط منحنية وعقد في الأعلى ومثلث في الاسفل.

- لوحة مجمعة ٢٠: مسجد القروبين بفاس، توجد في المسقط الأفقى والرأسي في القباب والأقبية المتركز في البلاطة المركزية (طبقًا لمخطط نشره هـ. تراس مع إضافة بعض الأرقام)، رقم ٥: يدل على بنية المقربصات، ورقم ٣: عقود متعددة الخطوط أو ذات ستائل.

- لوحة مجمعة ٢١؛ القروبين، بنية المقربصات ذات قاعدة مستطيلة في البلاطة المركزية، منظور رأسي، مقسومة إلى نصفين، ٢-١ (نشره هـ. تراس)، ٢-٢، ٣-٢: منظور رأسي (نشره هـ. تراس)، ٢، ٥، ٢، ١/ ١/ ١٤ تفاصيل في مسقط رأسي يتضمن الأجزاء أو الموشورات الأساسية مرقمة، ويمثل المنظور الرأسي، ٣-١: الخلاصة المطبقة على القبو الكبير والتي هي شمرة تجارب سابقة تتعلق بقباب مسجد تلمسان وقبة الباروديين، ويروز الوردات الاصلاما المضلعة التي تدور في ظلك الوحدة الرئيسية وهي الشكل النجمي المكون من ٨ أطراف ويرجم لعصر الخلافة.

- لوحة مجمعة ٢٢: القروبين، A: صورة من قبة في اللوحة المجمعة السابقة؛ 1، ١- ١- بنية الجزء الكائن أمام المحراب: وردة Capulin المفتاح، شكل نجمي من ثمانية، على نمط ما هو قائم في مسجد الباب المريم في طليطلة، وفي تلمسان؛ واستنادًا إلى وجود مساحة كبيرة للزخرفة تتكاثر الوردات Capulin المضلعة التي تدور في فلك

sturt/ mainmen/

أخرى، وهي هنا من ١٧ طرفًا. أما الموشورات فهي مدهونة مشكلة بذلك وحدة فنية مستقلة وهذه عادة انتقلت إلى المقربصات الإسبانية الإسلامية حتى وصلت إلى المصراء، هناك وجود لمناطق الانتقال المستقلة ذات المقربصات: ٢-١، ٢-٢، ٢-٢، قبة المحراب في نمطها الأساسي، ٢-٤، وجود مناطق انتقال ذات مقربصات؛ ٤-١، ٤-٢ قبة ٢: قبة أخرى في البلاطة المركزية، وهي قبة الاكانتوس مع وجود وردة جديدة Capulin في المفتاح، من عشرة أضلاع، وشكل نجمي من عشرة أطراف؛ ٥: قبة أخرى في الملاطة المركزية، وهي القرب إلى الصحن.

- لوحة مجمعة ٢٣: القروبين، A: البنية، ١، ١-١: من اللوحة المجمعة السابقة، B وحدة كلاسيكية Trama ذات شكل مثمن، مطبقة في قبة مسجد الموتى المجاور لمسجد القروبين.

القباب الموحدية:

لوحة ٢٤: مسجد تنمال، A: الاختلاف بين قبة القروبين والقباب الموجودة في صف واحد في البلاطة المركزية بمسجد تنمال، وفي الكتبية بمراكش نجد أن هذه القباب توجد في البلاطة المركزية بمسجد تنمال، وفي الكتبية بمراكش نجد أن هذه القباب توجد في البلاطة المستعرضة الموازية لحائط القبلة، وما بقى في الأساس هو بنيتان كاملتان، A: (إيوارات) وينية قبة المصراب، B: (إيوارات) ويؤدي المنظود الرأسي الذي نقدمه القبة الأولى إلى وجود الوحدة الأساسية، من نمط عصر الخلافة في قرطبة، من أشكال نجمية من ثمانية أطراف متراكزة، وثمانية مربعات بين الأطراف الخارجية، ١-A: مع تنويعات متكررة في بنية المحراب، C: ومناطق انتقال المساء في قبة صغيرة في سلم برج الأسيرة بالحمراء، D. أما التي تحمل حرف E فلم تصل كاملة، منظور رأسي ١-E: (إيوارات).

saury/ wasimmen/

- لوحة مجمعة ٢٠: مسجد الكتبية، حصلنا من هذا المسجد على ست وحدات بنيوية من المقربصات وهى نفسها التي نراها في اللوحة: ١: من كوة الحراب، والجديد فيها هو فحدة Trama مكونة من مثمنات تحيط بها مربعات ومعينات ومثاثات كروية نحو المركز، وهي وحدة مثمنة ٨-٨- «دوجد في الوحدة الكلاسيكية، كر-٢٠: في قبة صحن الأعلام في ألكاثار دي إشبيلية: وهذا النمط ٨-٨ الذي يتكرر في البنية رقم ٥، مصدره فمسيفساء ترجع إلى العصر الروماني المتأخر والبيزنطي بناء على الرسم . لا والبنية رقم ٢ نجد فيها العقود الصغيرة المضلعة – مثلما هو الحال في القرويين – معلنة عن عقود من نفس الصنف الغرناطي في إطارات مستقلة.

- لوحة مجمعة ٢٦: مئذنة في مسجد حسان بالرباط، وفي الطابق الأول والرابع في غرف المنطقة المركزية نجد قبابًا بيضاوية من الآجر، ثم جرى تغطيتها بأخرى ذات وحدات بسيطة مقربصة (كاليه)، D: قبة صغيرة موحدية في صحن شجر البرتقال بإشبيلية.

باليرمو، القبة الملكية وقصر زيزا:

القبة الملكية بنية مستطيلة، في القاعدة، مقريصة على شكل معجن مع ملاحظة أن الجزء العلوى أو الصرة almizate مستو ومزخرف بشبكة من الأشكال النجمية من شانية أطراف مرتبطة بأخرى عبارة عن علامة + وتربيعة في الوسط، ويضرج من أطرافها أدرع صغيرة تنوه بالقريصات. وهذه الوحدة قد أفسحت مكانًا للجزء المنحني أو منبت الأطراف الضاصة بالبنية التي تبدو في شكل إفريز به مقريصات حقيقية بالشكل الذي شاهدناه في المساجد المرابطية والموحدية، هذه القبة ملونة بالكامل ومذهبة ونضم أشكالاً نباتية وأشكالاً حية لأشخاص من الملكية سواء عربية

starif malimum

أو مسيحية، وترجع المقريصات التى بها إلى القرن الثانى عشر وهى ترتبط بالمقريصات المرابطية من الجص، ونظل نرى مقريصات فى مبان رئيسية فى جزيرة صقلية ربما ترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر، مشيدة من الجص أو الحجر، وهى مبنى القبة، وحصن أو قصر فينانى وحصن زيزة، وهذه النماذج الأولى تطورت بشكل متزامن فى عناصرها من الأطباق النجمية والتوريقات مع الفن الموحدى والمرابطى فى المغرب.

- المحة مجمعة ٢٧: صورة فوتوغرافية للمصلى الملكى.

- لوجة مجمعة ٢٨: ١٨.٨: تفاصيل في الجزء المسطح والمقريصات في الأطراف ذات المنظور الرأسي، ٨ و٢، ٣: وحدة كالاسيكية من الأطباق النجمية وعلامات +، والشكل ٢ نجده في مدينة الزهراء (من الحجر)، أما ٣: فهو في مسجد الحاكم بأمر الله، بالقاهرة، حيث نراه في المسقط الرأسي السقف المقبو، ٥: نوع من الاستحضار القديم للمقريصات عند منابت السقف المقبو، قصر زيزا، ٤١١ نوع من الاستحضار القديم لصالة التشريفات في الطابق الأول، ٢: مخطط الصالة، ٣: تتوجج حجرى من المقريصات في الكوة المركزية للصالة؛ ٤، ٥: من قصر القبة، من الجص.

 لوحة مجمعة ٢٩: مقريصات من الحجر لكرة في صالة زيزا! ٣، ٤: منظور رأسي (إبكيشار).

مسجد تازا: لوجة مجمعة ٢٠: القبة الكائنة أمام المحراب، جرت زخرفتها عام ١٢٩٣م، سيرًا في هذا على الإيقاع المتبع في القباب التي تم تحليلها خلال العصر المرابطي، فقد جرت زخرفتها ببنية رائعة عبارة عن ١٦ وترًا أو عقدًا متقاطعًا، ٨، والمفتاح مزخرف بوردة Capulin من المقريصات المسطحة، ١-٨ أما مناطق الانتقال

Shurif malimund

الأربع في الزوايا، ١، فهي تضم وحدات شائعة من انقربصات الشديدة الشبه بتلك التي نجدها في قبة الجامع الكبير بفاس، ٢ .

القرن الثالث عشر في شمال إفريقيا: لوحة مجمعة ٢٠١ ، ٢ ، القبة الكائنة أمام المحراب في مسجد القصية بتونس (١٣٢٤م) (رقم ١ طبقًا لأنماط نشرها دولاتلي) وهناك وحدة جديدة مكونة من شكلين نجميين متراكزين من ثمانية أطراف في المقتاح الذي تشغله وردة ذات أضلاع متعددة في المركز، وكذاك الشكل النجمي المكون من أربعة أطراف مبتكراً شماني مرات ومشكلاً بذلك دائرة تلتف حول الوردة nailin مرات ومشكلاً بذلك دائرة تلتف حول الوردة nailin المكونية وهذا التجديد سوف يكون له حظ وافر في القباب والمفاتيح والمقريصات خلال ق ١٤ ، وقد بلغ هذا التجديد الحمراء عناقيد ومكعبات من الخشب المدجن القشتالي. هناك قبة أخرى مهمة من المقريصات، متطورة، وهي قبة محراب مسجد سيدى أبو المصن في تلمسان (١٩٩٦م)، ٢ ، ٤ (مارسيه). وقد عشر على وردة الحجم الأكبر، ٥ .

قباب القرن الرابع عشر: انتصرت المقريصات في العمارة الإسبانية الإسلامية
بعد العقد - القبو الموجود في مدخل مخزن الفحم بغزناطة (انظر الفصل الرابع،
لوحة مجمعة ٢٢) والوردة Capulla الكائنة في الطابق العلوى في برطل البرطل
لوحة مجمعة ٢٣) والوردة الفصل الخامس، لوحة جمعة ٢٥) وتركز انتصارها في القباب
والاقبية في قصر بهو السباع بالحمراء، وربما كانت صدى لتجارب مغربية متواضعة،
دون أن نتمكن في هذا المقام من شرح تطورها الفريد في إطار المبان المرابطية
والموحدية التي درسناها، وهناك احتمال في وجود حلقات وصل مهمة مفقودة في
غرناطة نفسها أو إشبيلية، وفي حلقات موحدية أو سابقة على الناصرية وقد جرى
وصف هذه القباب بالحمراء في إطار دراسة القصور.

- لوحة عجمعة ٣٣: ٤، ٥، ٢: من مسجد سيدى أبو مدين بتلمسان (١٣٣٨م)، مبنى ذو قاعدة مثمنة حيث تدخل الأشكال النجمية ذات الأربعة أطراف موزعة في

saurt/ mainmen/

حلقة من ٨، نراها في قبة مسجد القصية بتونس، وفي الوحدات الزخرفية Tramas الكائنة فوق خلفية سوداء، إلى اليمين، نرى (٢، ٢) مكونات قبة تلمسان، وفي الجهة اليسرى هناك دراسة مقارنة للتكوينات الزخرفية في تلمسان، كما نجد مكعب مفتاح السقف الخشبي في صالون قمارش بالحمراء وقبة الجص في الطابق العلوى في البرطل بالحمراء، ٥-١ وردة Capulin كاملة في صالون قمارش؛ ١: قبة صغيرة في البرطل، يضاف إليها رقم ٧ وهو وحدة من التكوينات الخشبية الحديثة في المغرب.

القباب المدجنة: قليلة هي القباب المقربصة - من الجص - المدجنة، نظراً لارتفاع التكلفة الفنية وخاصة تكلفة الأيدى العاملة للعرفاء الناصريين الذين لم نر لبصماتهم أي أثر في القصدور المدجنة بطليطلة وإشبيلية وقرطبة. ولازال في هذه المدن بعض القطع التي تعتبر بمثابة تقليد للمقربص الموحدى والناصري، وهذا الصنف الأخير كان له قبول واسع في الخشب والأفاريز والعناقيد والمكعبات في الأسقف، وعمّ ابتداء من القرن الرابع عشر في الكنائس القشتالية وفي أرغن في بعض الحالات، وخلال القرنين ٥١، ١٦ نجد نماذج كثيرة سوف نراها لاحقًا.

- لوحة مجمعة ٢٣؛ كنيسة سان أندرس بطليطلة، منتصف قد ١٤، وقد جرى إثراؤها بقبتين من المقربصات ذات تقنية وبنية غريبة، ١، ٢: غير أن هذه الوحدة تتسم بالبساطة الشديدة في واقع الأمر، فهي مكونة من تسعة فراغات مأخوذة عن بنية مسجد الباب المردوم، غير أن الفراغ المركزي في الكنيسة أكبر حجمًّا وتشغله نجمة مكونة من ثمانية أطراف مصحوبة بوردة مضلعة. غير أن شبه القبة الموجودة في المصلى الملكي بقرطبة هي النموذج الأكثر إثارة (١٣٧٧م)، ٣، ٤، ٥، فالعريف الذي تولى أمر إقامته قلد من خلاله البنية ذات الأوتار (القبة) في عصر الخلافة في المصلى المجاور المسمى "بيابتيوسا" في المسجد، والتي نرى إلى جوارها الضريح المصلى المجاور المسمى "بيابتيوسا" في المسجد، والتي نرى إلى جوارها الضريح

Start/ mainten

المسيحى، نجد أن المقتاح وبعض فراغات هذا المبنى المدجن تشغله تكوينات بسيطة من المقربصات، أبرزها مقربصات المفتاح، ٥، حيث نجد وحدات Tramas انات شكل يجمع بين ما هو موحدى وناصرى، أما الأشرهاة فهى مدهونة باللون الأهضر، ٦-٨، تقليداً لمقربصات هذين الأسلوبين، مثلما هو الصال بالنسبة للوردات الأربعة فى الزوايا، ٦، ٢٥، ٥، ذات الأشرطة المفضراء، ٦-٨، وفى قصر بدرو الأول المدجن فى آلكاثار دى إشبيلية، نجد مكعبات من المقربصات فى بعض الأسعقف المستوية فى صمن الوصيفات، ٧ .

- لوحة مجمعة ٣٤؛ لازال في هذا القصر قبوان مهمان من الجمل لهما خطوط بسيطة ربما كانت نقلاً عن وحدات موحدية في المدينة، ٢، ٢-١، اللهم إلا إذا كانت صورة طبق الأصل لمقربصات قصر بهو السياع بالحمراء , ٣ وتعتبر القبة المسماة تصف البرتقالة بأنها متفردة، وهي التي توجد في صالون السفراء، ١، ق ١٥م، وتحمل القبة أربع مناطق انتقال أو مثلثات كروية رائعة من المقربصات، وهي أربعة مناطق انتقال مع أربعة أخرى فااصو من المقربصات وتذكرنا بالشكل النجمي في قبة ممالة بني سراج بالممراء. هناك قبو مقربص في مصلى سلبادور دى لاس أويلجاس دى برغش ذو أصول مرابطية (انظر الفصل الرابع، لوحة ٢٤).

- لوحة مجمعة 70 أسقف مقبوة مهمة من الخشب، مدجنة، وهى واحدة من أسقف مصلى تيسوؤو" في كاترائية طليطاة ٤، (ق ١٤٥) والذي كان في البداية سقف المصلى القديم للملوك الجدد، الذي أقيم كبناء جنائزي بناء على رغبة إنريكي الثاني. هناك سقف آخر زال من الوجود خلال القرن التالي، في قصر الإمارة في وادى الحجارة في الصالة المسماة "ليناخي" ٣؛ وكلا السقفين ينقلان وحدات Tramas من مثمنات لها مثمن أكبر به شكل نجمي من شمانية أطراف، سيراً في هذا على نماذج مشتقة من تكوينات مثل ذلك الذي أشرنا إليه في مسجد الموتى بفاس، ١، ووسيد المؤنن بمراكش ٢، وفي كنيسة لاسيو بسرقسطة نجد سقفًا مدجنًا متأخراً

start/ mainting

زمنيًا ذا بنية مشمنة وتقنية البراطيم والجوائز Parynudiil الكشوفة الهيكل، وبه مفتاح يوجد به قبة صغيرة من المقربصات ذهبية اللون، ٥: وفي القمة نجد شكلاً نجمياً من ١٦ طرفًا وهو خلاصة التشابك بين شكلين من ثمانية، وقد بدأ تنفيذه كما رأينا في مفاتيح قبو صالون قمارش وفي الجزء العلوى للبرطل في الحمراء.

عناقيد (مقرنصات مدلاة) ومكعبات مقربصات في أقبية خشبية:

شهدنا فيما سبق عنقود مقربصات، وهو يُعرف على أنه قطعة معلقة من المقربصات، توجد في وسط الوحدة الزخرفية التي هي عبارة عن طبق نجمى في صرد المعقف، أما المكعب، فهو الفراغ الغائر أو المقعر الذي توجد به مقربصات، ويوجد أيضاً في مدّة السقف؛ ويذلك نرى المكعب في السقف المقبو لصالة التشريفات بمنزل العملاق في رئدة، وفي الحمراء نجد أسقف صالون قمارش، والبرج المرقب في صحن ماتشوكا ومناطق انتقال مستوية الاقبية في الطابق العلوى في البرطل، وحقيقة الأمر هي أن العناقيد لا تُرى في العمارة الفرناطية، بينما تتحول إلى قطعة مهمة في الأقبية هي أن العناقيد لا تُرى في العمارة الفرناطية، بينما تتحول إلى قطعة مهمة في الأقبية المدجنة التي قام بتنفيذها نجارون مهرة على معرفة بالمضطعات العبقرية خلال العصر العربي.

- لوحة مجمعة ٢٦: A:1، مكعب مقريصات مستو في معبد الترانستو بطليطة، وله مخطط منبثق من مغاتيح قباب المقريصات في صالة العدل بالحمراء، ٢: مكعب في سقف في صحن الوصيفات، ألكاثار دي إشبيلية؛ ٣: عناقيد، طبقًا لتأويل بريتو ببيس، ٤: معلقة الشكل A باين)؛ ٥: من مفتاح قوطي في كنيسة توبير (١٣٥٦م) (سرقسطة)، ١٠/ من أسقف طليطلية، ٨: من مصلي أنايا، الكاتدرائية القديمة في سلمنقة؛ ٩: سقف في دير سانتا كلارا لاريال في طليطلة؛ ١٠: من الحجر، كورنيش كنيسة سان ديونيسيو، شريش؛ ١١: من كنيسة دير سانتا كلارا دي أستوديو (بالنسيا)، ٢١: من سلم مايسترانثا في سرقسطة، ١٣: كنيسة ثيسنيروس (بالنسيا)،

saurt/ mainmen/

3/: نمط الاسقف متاخرة في قصور في طنجة (مارسيه). ٥/: كورنيش حجري في حصن بل ألكاثار (قرطبة)، ٦/: كورنيش قوطى مدجن من الحجر، في قصبة ألمرية. ٢٨: ٢/ قي سان جريجوريو ببلد الوايد، ٤/ كاتدرائية بلد الوليد، ٥/ متكور في اللحجن، حول نموذج من حلية وردية Caseton في سقف مستن بالدهليز العلوي في اللحجن، حول نموذج من حلية وردية (Caseton في سقف مستن بالدهليز العلوي في أساسي الطبق النجمي في تكسيات صالون قمارش بالحمراء، ٨/ وحدة متكورة مع تنويعات في أسقف كنائس في محافظة طليطلة، سقف منتريرا (نويري) وأسقف حديثة مغربية؛ ٩/ متكور في أسقف في محافظة طليطلة، ١٠/ وحدة زخرفية أساسية ذات أصول ناصرية؛ ١٠/ : باللون الأبيض، في سقف مستو لغرفة حفظ المقدسات القديمة، دير سانتا أورسولا دي طليطلة.

- لوحة مجمعة ٢٧: ١: سان جريجوريو ببلد الوليد، ٢: سقف في سانتا الورسولا بطليطلة، ٢: كنيسة ماكو تيراس، في Arriba (سلمنقة)، ٤: سانتا ماريا دي ألا إيضوس (بلد الوليد)، ٥: مصلى سان إلدفونسو، جامعة ألكالا دي إينارس، كرانيش من الحجارة، ٦: حصن بل ألكاثار؛ ٧، ٨: حصن مانثا نارس الريال (مدريد). خشب، ٩، ١٠، ١١: عناقيد (مقرنصات مدلاة) إشبيلية في متحف الآثار بالمدينة.

لوحة مجمعة ۲۸: ۱: مكونات من الخشب تمثل مقربصات مناطق الانتقال،
 عناقید ومكعبات، نظریات أوین جونس، وشویزی، و ل. جولفن، ۲: نظریة عناقید
 الاسقف المسطحة ومناطق الانتقال فی كنیسة إیروستس، طلبطلة، ق ۵۱-,۲۰

الأفاريز:

لا نعرف وجود الأفاريز الجمدية في الفن الإسباني الإسلامي حتى ظهرت في الغرفة الملكية بغرناطة وفي منزل العملاق في رندة، نراها فوق العضادات الضاصة بالعقود المهمة. ويظهر الإفريز في الفن الطليطلي المجن، لأول مرة، في مصلى بلين

saurt/ mainmen/

فى دير سانتا فى (١٣٤٣م)، كما أن وجود الأفاريز بشكل محدود فى مبار مشرقية خلال القرن ١٩٣٢م لا يعنى بالفسرورة وجود علاقات بين هذه وبين الأسبانية الإسلامية، نظراً لسهولة تاقلمها على المقربصات فى أى مكان أو جزء من العمارة. إننا نركز الأن فى الأفاريز الناصرية والمغربية خلال ق ١٤م وهو العصر الذى شهد أقصى انتشار لها فى العمارة الملكية، أما فى شمال إفريقيا فنراها فى المدارس.

أفاريز ناصرية بالحمراء ق ١٤م:

- لوحة مجمعة ؟ ؟: موضوعات مسبقة، ١: إفريز تم انتشاله من صحن ماتشوكا بالحمراء وهو خاص بالبرج المرقب، تأثر بصرى فى الجص، ٢: مسقط رأسى وبروفيل قطاعى لقالب من الجص جرى إعداده لاستخدامه فى عملية ترميم حديثة آخذين فى الاعتبار أفاريز ناصرية.

 لوحة مجمعة ٤٠: ظهر أول إفريز يُعرف في العمارة الإسبانية الإسلامية في
 الغرفة الملكية بغرناطة، ويلاحظ أن الماليا Celdillas لها عقود مدبية أو نصف اسطوانية وتبدى كانها عنطقة انتقال مشطوفة متراكبة وبذلك تعطى نوعًا من الدور المحوري النسبي للعقد المتعدد الخطوط.

- اوحة مجمعة ١١، ١٩-١: أفاريز ناصبرية بالحصراء، ١: من الغرفة الملكية بغرناطة، ٢: إفريز قوق عضادة وتحت عقد المدخل إلى برج البرطل، ٢: المنزل الملاصق الحمام الكائن في شارع/ ريال أاتا، ٤: خشب البرطل؛ ٥: من الجص، البرطل؛ ٢، ٣-١: منازل عربية مجاورة للبرطل، ٧: جنة العريف، برج الاسيرة وصالون السفواء؛ ٨، ٨، ١٠، ١١: جنة العريف، رقم ١١ منظور رأسى، ١٢ مدرسة غرناطة، ١٣: ذخرفة جصية من رندة، متحف قصبة ملقة، ١٤: نافذة صاحن الرياحين؛ ١٧، ١٨: عقود، بائكة في صحن الرياحين؛ ١٧، ١٨: عقد، بائكة في عقد المدخل إلى صالة باركا، ١٩: خشب، إفريز في قبة منافون قمارش، عقد وكوّة في عقد المدخل إلى صالة باركا، ١٩: خشب، إفريز في قبة صافون قمارش،

stort/ malmin)

الاشبع قالانديرة 17 تحمة المفكل في في في المائة المائة المنطقة في المنديرة المنافقة في صحن ما تشوكا: 20: معمل البرطال، 77: معمل البرطال، 77: معمل البرطال، 77: معمل البرطال، 77: معمل المعمل ا

لوحة مجمعة ٤٢: الحمراء، ١، ٢: البرطل، جص، ٦: منازل عربية في البرطل،
 ١: جنة العريف، ٥: صالون قمارش، ٧: (٩)؛ ٨: صالة الأختين، ٩: واجهة قصر قمارش، ١٠: قالب خارج مكانه.

أفاريز في شمال إفريقيا، ق ١٤م:

- لوحة مجمعة ١٤٠ : مقصورة في تلمسان (١٠٠٢-١٢٣٧)، ٢: شالا بالرباط، ٢: طاقة بمدرسة ابن يوسف، مراكش، ٤: طاقة عضادة، مدرسة العطارين، يفاس، ٥: Said : ضريح في قصبة مراكش، ٢: ساليه، فندق أسكور؛ ٧: مدخل صالة المحراب، مدرسة أبو الحسن، ساليه، ٨: مسجد أبو الحسن بفاس (١٣٦٨م)، ٩: من الحجر، عضادة كبيرة، بفاس، ١٠: مسجد الزهر بفاس (١٣٥٧م) (هناك رواية تقول بأن الراجهة تم إعدادها في إقليم الأندلس ثم نقات إلى هنا قطعة قطعة) ١١: مدرسة العطارين، فاصلي، ١٣: مدرسة بوعنانية ومكناس.

أفاريز مدجنة (ق ١٤-١٥م):

- لوصة مجمعة 33: صفر: مصلى بلين بطليطلة (١٣٤٣م): ١، ٢: نمط طليطلى، مدفن فرناندو جوديل (١٢٧٥م)، طليطلة، المعبد اليهودى بقرطبة (١٣٠٧م)،

start/ malmon/

قصر دير سانتا إيزابيل لاريال، طليطلة، (ق ١٤م)، رضارف جصية في سيجونثا (ق ١٦م)، كنيسة لاسيو بسرقسطة (ق ١٦م)، ٢: دير كونثبثيون فرانثيسكا (ق ١٦م-١٤م) طليطلة؛ ٤، ٧: معبد الترانستو بطليطلة، ٥، ٦: المصلى الملكي بقرطبة، ٨: في عقد بصالة العدل، ألكاثار دي إشبيلية، ٩: قصر بدرو الأول، ألكاثار دي إشبيلية، ١٠: قصر الإمارة بوادي المجارة، ٣١: حجر، مدفن في الكاتدرائية القديمة في القصر نفسه، ١١: واجهة في القصر في سلمنقة، ١٤: مصلى لابرجرينا في ساهاجون (ليون)، ١٥: لوح ثلاثي من موروثات دير بيدرا، في أكاديمية التاريخ الملكية، ١٦: وضع الأفاريز في دير لاكونثبثيون فرانثيسكا، طليطلة، ١٧: وضع الإفريز في مدفن فرناندو جوديل بكاتدرائية طليطلة، ١٨: وضع الإفريز في صدر معبد الترانستو بطليطلة، أفاريز متاخرة: ١٥-٨: أفاريز في كنيسة بيا البا دي كانيرو (سلمنقة)، ١٤: مصر بنيا أراندا دي دورو (برغش).

- لوحة مجمعة ٥٤: 8: مدفن فرناندي جوديل، كاتبرائية طليطلة، ٥: على شاكلة ما هو في دير لاكونتبتيون فرانتيسكا، ومدفن سان أندرس بطليطلة، ٥: المعبد اليهودي في قرطبة، ٤: معبد الترانستو بطليطلة، ٦: خشب متآخر، دير تورديسياس، ٤: خشب متآخر، دير تورديسياس، ما نقطة انتقال، كنيسة دير تورديسياس، ١٩: حجر، في الكاتدرائية القديمة في سلمنقة، ١: خشب من كنيسة إيروسنس (طليطلة)، دلوسالة المعدل في ألكاثار دي إشبيلية، ١٧: قصر بدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية، ١٤ دلي مساهاجون، على مدفرة في قصر قشتالي، ١٨: خشب من كنيسة قصر قشتالي، ١٨: قالب منفرد، ألكاثار دي إشبيلية، ١٨: خشب من كنيسة قشتالية، ق ١٥-١٦م.

لوحة مجمعة ٤٥-١: أفاريز المقربصات في المصلى الملكي بقرطبة والموازية
 لها، ٣: ١-٧، ٣: ٧-2، ٣: ٧-٤، ٣: ١٠٠٥، ٣: ١٠٥٠): المصلى الملكي، ٨: ٨٠ ٥-٨ من المعبد

saury malmont

اليهودى فى قرطبة، B: من كورئيش خشبى فى واجهة قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، D: من جنة العريف، F: صالة العدل، بقصر إشبيلية، E: أيد قايضة على أغصان أضيفت للمقريصات، 7: من المصلى الملكى، ٧: من قصر اَل قرطبة فى إستجة، أما الباقية فهى من زخارف جصية ناصرية.

شطفات Chafalan (حواف):

ليست غير عادية في الحجر والأجر، ولها تاج من المقربصات في مصر والمغرب وإسبانيا.

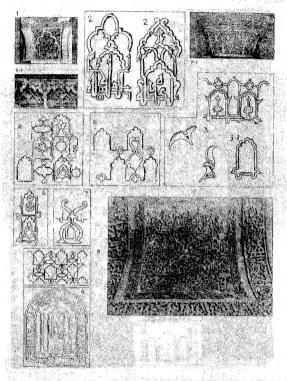
- لوحة مجمعة ٢١: ١: حجر مسجد الأقمر (١٧٢٥) القاهرة (كروزويل)، هناك نموذج آخر قاهرى في ضريح السلطان صالح نجم الدين (١٥٢٠م)؛ ١-١: في المغرب حيث نجد نماذج قليلة، بما في ذلك الخاص ببعض الأبراج في سور مراكش، ٢: قطعة حجر مشطوفة خارجية في باب إلبيرة، غرناطة، ٣، ٥: غرناطة، ٤: آجر، دير الرابطة، ويلبة، ٦: آجر وجص في صحن الغرفة الذهبية بالحمراء، ٧: آجر، سان إيسيدورو دل كامبو، إشبيلية؛ ٨: حجر، الجزء الخارجي من باب الأرمنيات السبع بالحمراء،

- لوحة مجمعة ٤٧: هجر، الجزء العلوى في الباب الرئيسي في شالا بالرباط (رسم ج. هاينوت، عام ١٩٢٨م). sparif mahmand

stort/ mainten

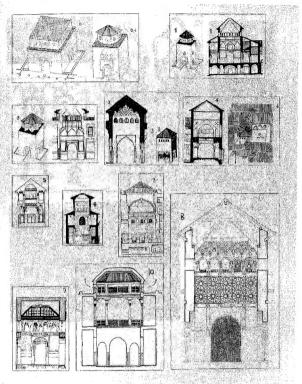
اللوحات والأشكال الفصل الثامن sparif mahmand

Sharif wastered



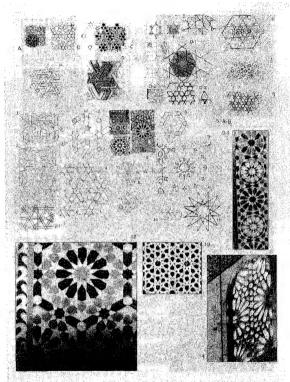
الغرقة اللكية بعرناملة المبول العقود الخصيصة وتطورها في النفوش الكتابية الكوفية، الأملة الأكثر بريزاً

sharif waammin!

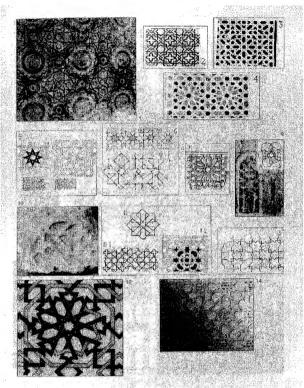


القبة اللكية في العقارة الإسبانية الإسلامية أو العرفة اللكية لسانتو ورمنهم

Sharif washing

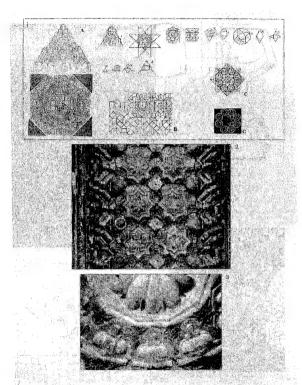


رَحْرَفَةَ فَنَدَسِنَهُ (ق ١٢ ، ١٢) مِنْ ١ إلِي ١٢ (الغَرِفَةُ الْمُلِكِيَّةُ لِسَائِقَ دُومَتِجِوْ)



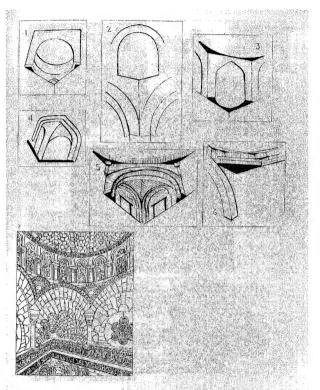
رَجْرِفَة هَنْدِسَة (زَ ٢٠/ ١/ ١٤) ﴿ (العِرفَة اللَّكِية لَسَاتِينَ دِيرَحُونَ)

MOST WASHING



مقربصات مذخل 1: الحمراء ٢- المصلى الملكي في بالبرمو ٣- قية فية الباروديين. مراكش

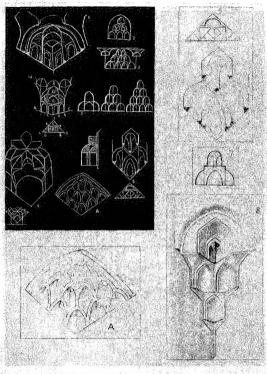
sharif wasmind



are more in any of it sharpful it is alwaying it

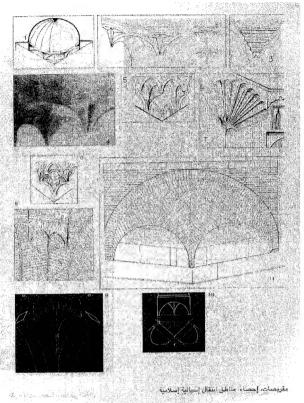
مقربصيات، إحصاء، مناطق ابتقال

Short/ wastermed

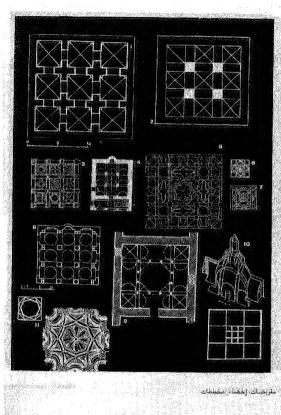


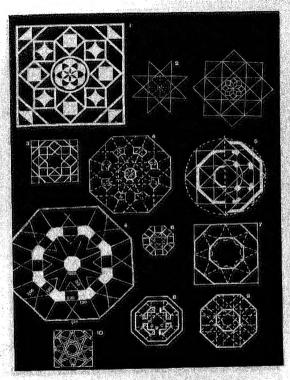
Therefor from a bible size for the first of

مقربصات، إحصاء مناطق ائتقال



مقربصات، إجصاء مناطق انتقال إسبانية إسلامية

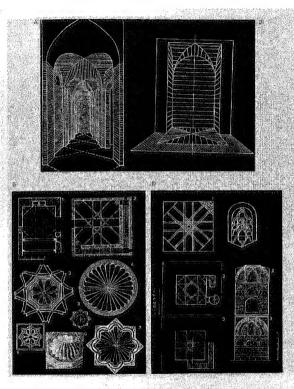




مقريضاته إجصاء فخططات

8.335 Val. 1884

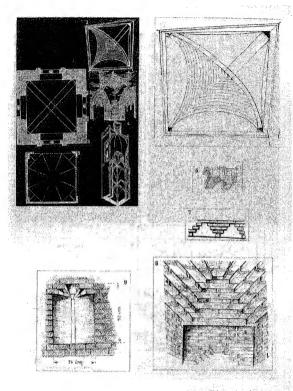




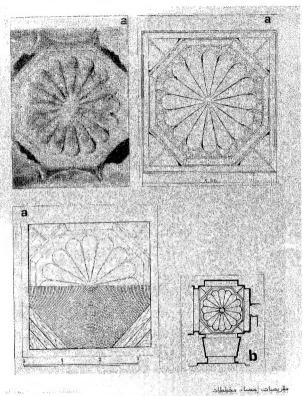
which has been been the

مقربصات العصناء مخططات

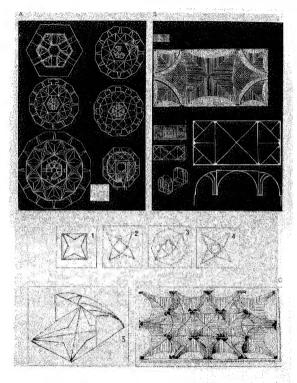
SHOPE WASHINGTO



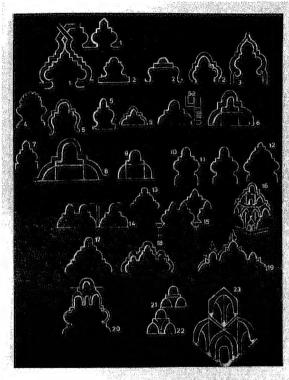
مقريميات، إحصناء، مخططات



SHOP! WASHING

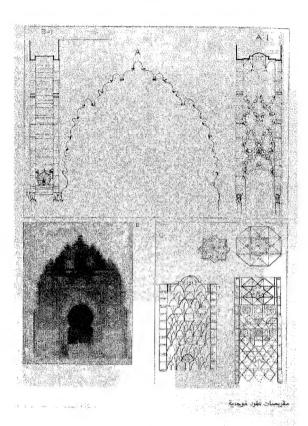


مُعْرَضِنات، إحْصِناء، مخططات

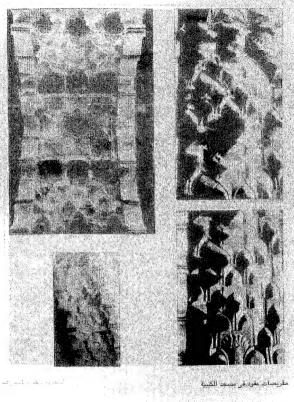


مقربصات العقد المتعدد الخطوط

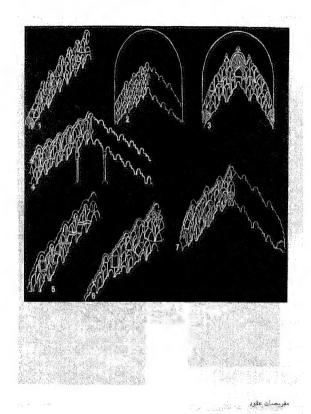
sharif wasming



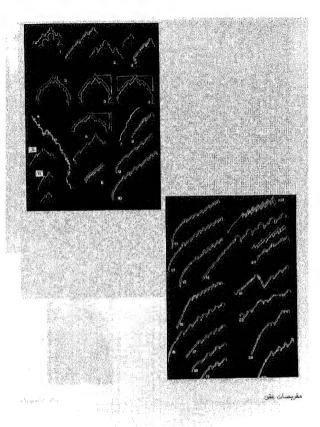
235



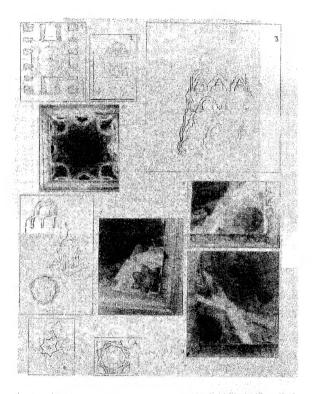
situri/ muliment



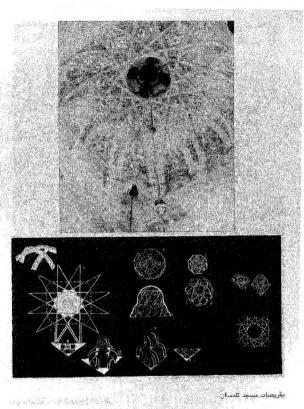
-

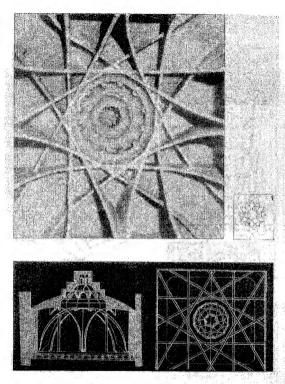


sharif wasmind



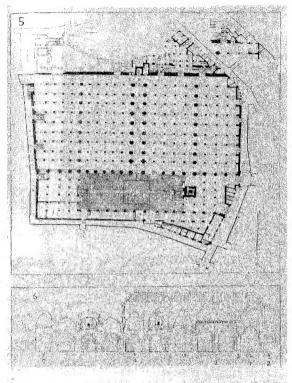
مقربصات قباب، فية الباروديين، مراكش



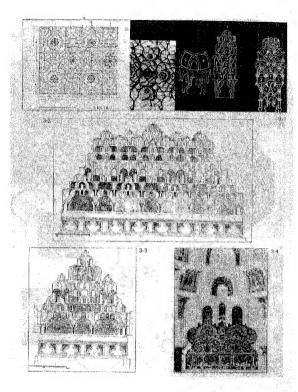


مقريصات قباب حنالة صحن الأعلام أشبيلية

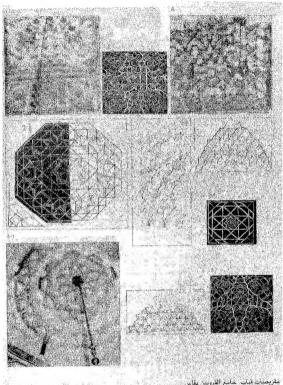
sharif wasming

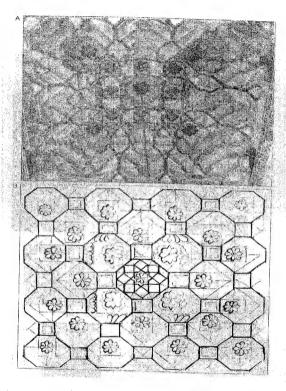


مقريضيات قباب، جامع القروبيين بقاس



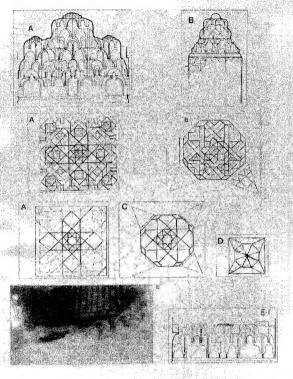
مقربصات فباب جادع القرويين بفاس





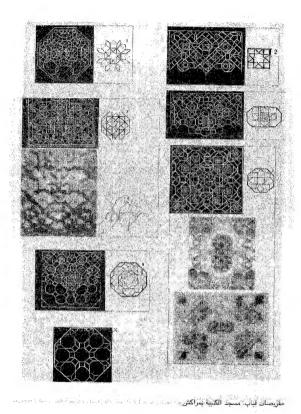
مقريصات قباب، جامع القروبين بفاس

sharif wasamind



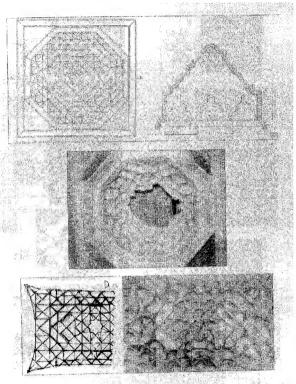
مقربصات قباب، مسجد تتمال

SHOPT WILLIAM IN

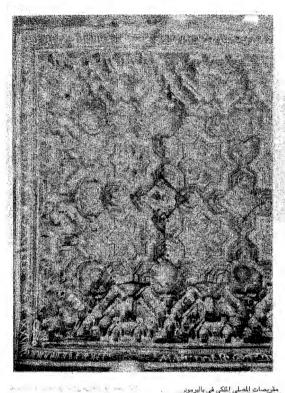


247

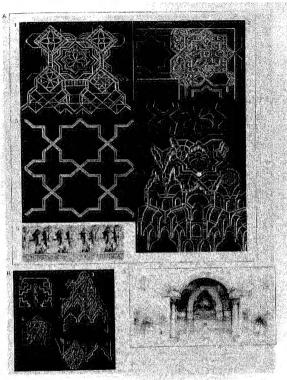
sharif makement



مَقَرَيْصَاتَ قَبَابَ، مَثَارَةُ مَسْجَدُ حَسَانَ بِالرِّياطِ. D فية صحن شجر البريقال أشيرانة

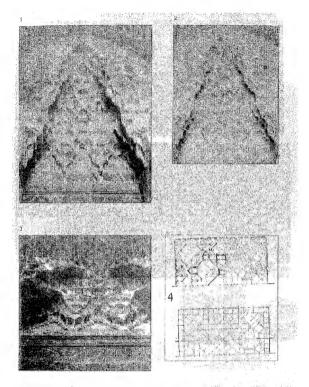


مقريصات المملى اللكي في باليرمود



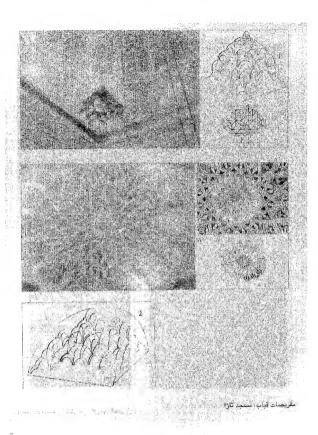
مقريصيات قباب المصلي اللكي في باليرمود قصيل برا

sharif madmini

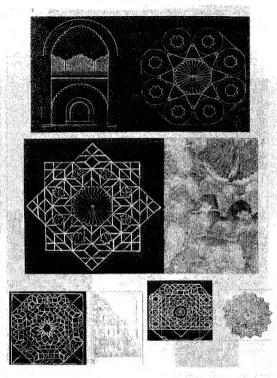


مقربصات المصلى الملكي في بالبرمود قصر زيرا

Sharif wasming

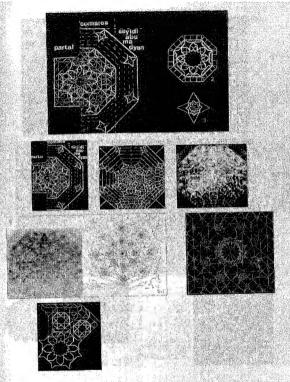


stort/ waterment



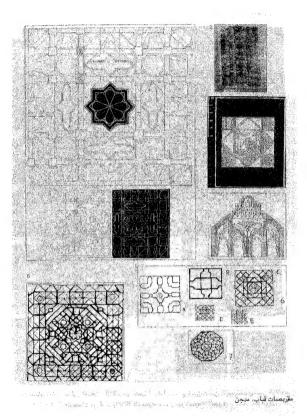
مقريضات قباب. المفصى مغربي وتاصري

SADY WASHING



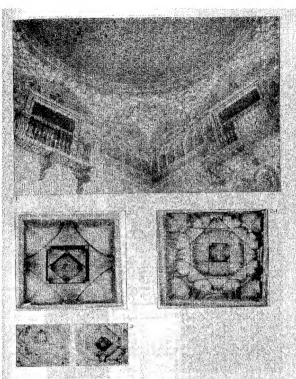
مقربصتات قباب، تاصيري ومديني

sharif waammin



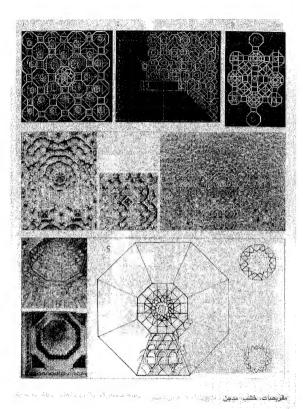
255

MAPP WASHING

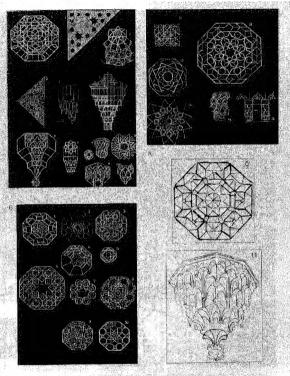


مقريضات قياب ضالون السفراء الكاثار دى أشنبك، وقباب صغيرة بين صحن الوصيفات وصحن النقاطع، ٢٠٢٠- ٢٠٤ نفريضات في قباب البائكة الشمالية، صحن يهو السباع، الحمراء

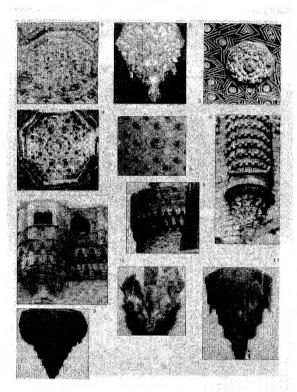
SHAPE WASHING



257

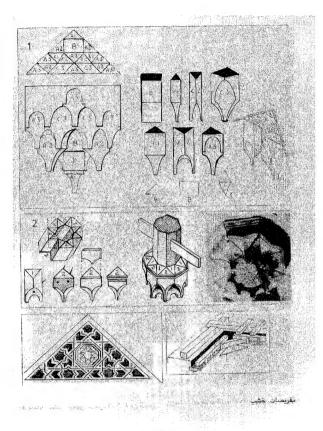


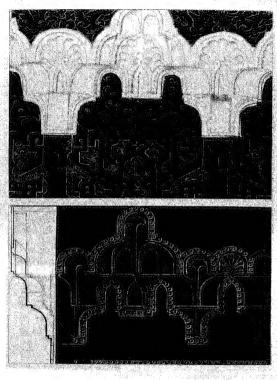
<mark>مقربصان بحث مكمال وتاقيد غربسان مدين</mark>



مقرّبضای کیلی ، پخجر مدین ۸۰٬۷۰۸ من المجر

SWAFF WARRING

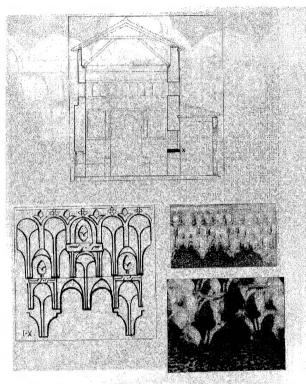




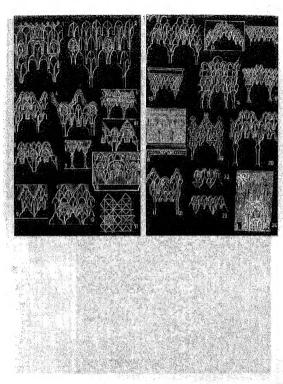
مقريصات إفاريز، السفلي، حديث

- one fine of the 23 the by another spiller of the

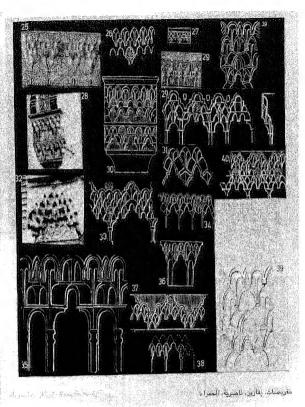
SWAFF WARRING



مقريصات إفاريز، الغردقة الملكية في تومنجو غرناطة

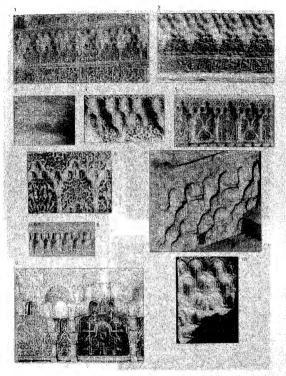


مقريصات. إفاريز، ناميرية، المعرا



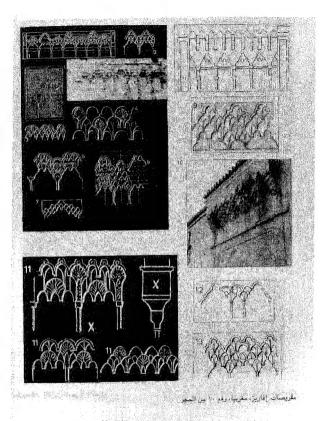
مقريصات. إفاريز، ناصرية، العمراء

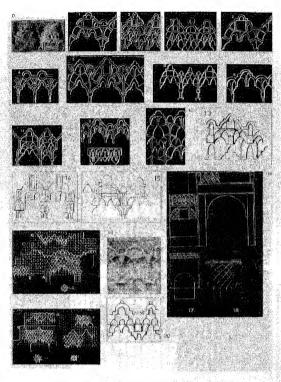
SHAPE WARRING



مقريضيات، القاريق، ناميرية، الحمراء

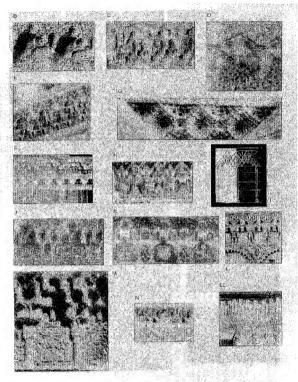
SMOPT WARRING





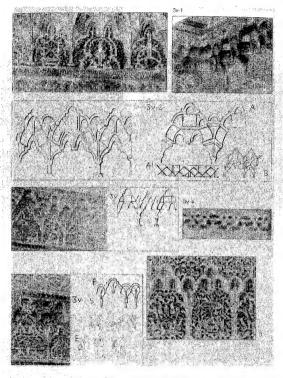
مقربصات إفاريز مدجنة رقم ٢٠ من عقد في قصور تورديسياس.

SMOPT WARRY IN

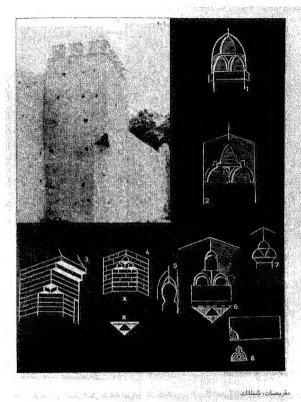


مقريضات افاريز ، مدخلة

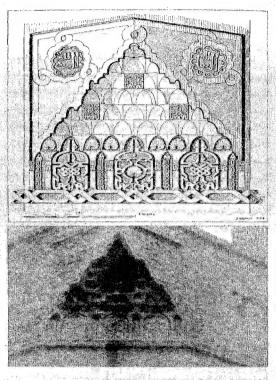
sware wasming



أفاريز مقربضة في المصلى الملكي بقرطبة، توازيات، D: جنة العريف، F: صالة العدل الكاثاراتي الشبيلية مسا



SMOPT WASHING



مقريضات، شطقات شالا بالرباط

sparif mahmand

start/ autiment

الفصل التاسع النقوش العربية - الكوفية

أطلق على النقوش الكوفية الإسبانية الإسلامية "نقوش كتابية معمارية"، والسبب أن سماتها، ابتداء من القرن الثاني عشر تضم توجهات فيها تحالف مع عقود صغيرة مقصصية نابعة من استطالة حرف الألف وحرم اللام، ومع مرور الأبام أحذنا نشهد تكوينات تتمثل في وحدات زخرفية معقدة عبارة عن مجموعة من العقود التي تداخلت مع الأطباق النجمية، هذه الطريقة الخاصة في فهم النقوش الكتابية هي ثمرة تأقلم النقش الكتابي على الإطار المعماري الذي ينفذ فيه بغض النظر عن أنها نقوش كتابية، وهذا ما لاحظه هـ. تراس، وأوكانيا خيمنت في النقوش الكتابية في قباب المقريصيات بالمساجد الموجدية في شمال أفريقيا . ويرى أول هذين الباحثين أن هذا الحقل الزخرفي وتراكبه في قطاعين كان مجهولاً في الفترات السابقة. وخلال القرن الثاني عشر لوحظ وجود اختلافات بين الكوفية المنقوشة على الحجر (باب أغناو بمراكش - المؤمن - ١١٢٤م - ١١٦٩م، وفي الرياط: باب الرواح وياب عدية بالقصية - يعقوب المنصور، ١٨٤ ١-١٩٧ م) وبين المنقوشة على الحِص داخل الساجد، ففي الحالة الأولى نجدها تقوشاً تتسم بالتقشف، وخاصة مع الحروف الطويلة المزهرة التي تبيير على ابقاع النقوش الكتابية المشرقية وقرطية الأموية، غير أن الافريز العلوي في ياب عدية بلاحظ أن الحروف الطويلة تمتد لتشكل عقودًا صغيرة مفصصة أو متعددة الخطوط التي تدخل العبارات المنقوشة ضمنها، وهذا نموذج قد بدأ في الأساس في الزخارف الجصية بمسجد تنمال، ومنه نخرج بشكل محدد بالتراكب على مستويين للعبارة الواحدة. هذه التحديدات، التي نراها أيضًا في المشكاة الموحدية بالقروبين (١٩٩١-١٢١٣م) أسهمت في توليد كلاشيهات أو أنماط يسهل انتشارها في المبان كما توضح ذلك الزخارف الصعبة الأنداسية في مسجد صافي (١٢١١م) في

start/ malmon/

القاهرة، والزخارف الغرناطية الأولى والمغربية خلال ق ١٢ (انظر الفصل الرابع، لوحة مجمعة ٢). يرى هـ. تراس أن تطور هذا الفط الكوفى المعمارى قد أطل برآسه فى مسجد القرويين بفاس (١٩٤٦م)، ولابد أن هذا الباحث يتحدث عن عقود صغيرة مفصصة مستقلة جرى تصميمها فى الأساس لتكون محيطة بحروف وعبارات منقوشة بالكوفية مستقلة (لوحة مجمعة ١، ٣ كلاشيه هـ. تراس)، وفى هذا المقام علينا ألا ننسى حالة قصر الجعفرية، حيث نشهد فى بعض العبارات بها حرفى الألف واللام متشابكين ومرتبطين بشكل ما بالأطباق النجمية فى قلعة "بنى حماد" بالجزائر (ق ١١-١٨م) وربما انبثقت من النقوش الكتابية التونسية، ق ٩م، وخاصة تلك نجدها فى مقبريات (ق ١١م) فى القيروان. وفى هذا المقام يوضح لنا الرسم الذى نجده فى اللوحات ١، ٢، ٤، وجود سمات ترتبط بالقرنين التاسع والعاشر وتمتد حتى الرابع عشر، وفيها نلاحظ تزاوجاً بين الألف واللام وبين الأطباق النجمية، وهذا ما ربطه ج. مارسيه بالخطاطين التونسيين خلال ق ١١م، وهذا ما سوف نراه فى اللوحة التالية.

وحتى نفهم سر تدخل الأطباق النجمية في النقوش الكتابية الكوفية يجب علينا أن نجول ببصرنا في الدهانات المرابطية والموحدية على الوزرات وغيرها حيث نجد أنها تقدم لنا مجموعة من الروابط والملاحق من الأطباق النجمية الصغيرة التي أخذت، تدريجيًا، في إطار النقوش الكتابية الرسمية، وقد سلط أوكانيا خيمنث الضوء على هذه النقوش مع تشابك واتصال بين عناصر النقوش الكتابية المختلفة، وبالنسبة للبعد الديني الخاص بالتضرع والدعاء نجد ألفاظً وعبارات مثل "اللك" لا إله إلا الله" "الحمد لله" والشهادتين لا إله إلا الله محمد رسول الله"، وهذا منقوش في مستويين، كما أن بعضها يتكرد في لوحة تأسيس موحدية كانت الباب الملكي في شريش، وزخارف جصية، ورد نكرها، في مسجدها صافي بالقاهرة، ومقبرية ملقة التي ترجع لكي عام ١٩٢١م، وسوف تكون هذه الألفاظ والعبارات أمرًا معتادًا خلال ق ١٣ م في كل من الأندلس والمغرب، وتمثلت في نموذج واضح في مسجد تازا، وخلال هذا القرن

start/ malmont

انضمت إلى هذه العبارات أخرى "الملك الدائم والعظمة الدائمة لله وحده ما السعادة مسواء كانت منقوشة نقشاً بسيطاً أو مزدوجاً بمعنى كل كلمة أمام الأخرى بالشكل الذي تم تسبجيله في مسجد القروبين "السعادة والرخاء" "الرخاء" "الرخاء الدائم" الذي تم تسبجيله في مسجد القروبين "السعادة والرخاء" الرخاء "الرخاء الدائم" الرخاء الكامل" "البركة" الملك"، ابتداء من مدينة الزهراء ومسجد القروبين ثم نجد شجر البرتقال بالمسجد الجامع في إشبيلية ومنزل خيرونس في غرناطة. نجد "الشكر" و "الملك لله" طبقاً لأنماط محددة في باب عدية بالرباط، وذلك الباب الأشبيلي، وعبارة الثناء على الله ابتداء من مسجد القروبين، تليها عبارة تتعلق بالسعادة والصحة والملك والشكر" وهذه عبارات معتادة في المدون الطليطلي خلال القرن ١٣م، انطلاقاً من الشكر "وهذه عبارات معتادة في المدون الطليطلي خلال القرن ١٣م، انطلاقاً من "لا غالب إلا الله" مع إضافة "في الإسلام" ولم نرها في مكان آخر خلال تلك الفترة إلا في جنة العريف وفي الحمراء وبالتالي يمكن حطبقًا لأمادور دي لوس ريوس – أن في جنة العريف وفي الحمراء وبالتالي يمكن حطبقًا لأمادور دي لوس ريوس – أن المذا الشعار كان في الرايات أثناء معركة "العقاب" وقد فُرضَ اعتباراً من حكم محمد خلال قلات واللافت للنظر أن هذا الشعار لا يوجد في البان الغرناطية خلال قل البان الغرناطية خلال ق ١٢، ولم نشهده أبداً في الفن المدجن.

كما لا تعرف الكتابة الكوفية (ق ١٦م) عبارات اللهم أنت الأمل، اللهم أنت الأمل، اللهم أنت أملى، أنت مخلصى، اللهم اختم بالباقيات الصالحات أعمالى وهذه نراها فى النقوش الكوفية فى جنة العريف رغم أنها مكتوبة بالخط المائل حيث نراها فى الغرفة الملكية بغرناطة، فى مبان ليوسف الأول بالحمراء، والمنصورة فى تلمسان (١٢٦٨م) وباثكة سيدى أو مدين فى تلمسان (١٣٦٨م)، وفى الزخارف الجصية (ق ١٣٨م) نجد عبارة تتحدث عن العظمة السلطان نراها فى السراى أو القبة فى ألكاثار دى شنيل بغرناطة وفى قطعة قماش محفوظة فى المتحف الكنسى فى برغش ربعا كانت ترجع إلى ق ١٤م، وعلى هذا لدينا عبارات وكلمات زخرفية ظاهريًا وسريعة

start/ malmon/

الانتشار، حتى ساعدت الكوفية أن ببلغ شأوًا زخرفيًا، نجدها في الحمراء خلال النصف الثاني من ق ١٤م، ومع سابقة تتعلق بالكوفية في البرطل وجنة العريف. وقد أشار بعض الباحثين إلى أن الكوفية أخذت دورًا تبادليًا، لأول مرة، مع الخط المائل في مسحد القروبين بفاس ومسجد تلمسان (١٣٦١م)، ومع هذا فإن هذا النمط الأضر كان له دور ثانوي، يتسم بالشعبية، فرض نفسه طوال القرن ١٣، بما في ذلك فترة حكم عبد الوادي في تلمسان. وبيدو أن الخط الكوفي كان مخصصًا للعبارات المطولة وعادةً ما تكون آيات من القرآن الكريم، وغير ذلك من النادر وجود عبارة مطوّلة بالكوفية اللهم إلا إذا استثنينا بعض العبارات الموجودة في الزخارف الجصية في دير لاس أويلجاس في برغش وفي المنزل المدجن في الدير الطليطلي سانتا كلارا لاربال، ومن حانيه أشار كالبه إلى أن الكوفية هي نقش كتابي ذو طابع رُخرفي وقد صمم لا ليقرأه عامة الشعب بل ليكون بمثابة طلسم ديني للحماية. جرى استخدام الخط المائل في الحمراء لكتابة قصائد مديح للعاهل المُشيد ولإطراء ميزات المبني وهذا ما تؤكده ماريا خيسوس رويس ماتا. وأول نموذج نشهده في الأندلس لهذا النقش الكتابي نراه في الزخارف الحصية التي عثر عليها في ساحة الشهداء بقرطية (انظر الفصل الثالث، لوحة مجمعة ١٩: ٣-١)، ثم يلي ذلك ما تجده في الزخارف الجصبية في قصر بينو إبرموسو في شاطية (انظر الفصل الثالث)،

وابتداء من القرن ١٣م، في الفن المدجن، نشهد الحفاظ على العبارات نفسها القائمة في الزخارف الجمسية المغربية والأنداسية، بالكوفية والخط المائل، على اعتبار أنها مجرد رموز زخرفية مرتبطة بالزخارف القائمة، أتى بها عرفاء الجمس ونشروها في إقليم الأنداس والقشتاليين؛ وهي صبورة طبق الأصل من النقوش الكتابية الأنداسية، مع سيطرة الكوفية، هذا إذا ما استثنينا عبارة تتحدث عن المخلمة الدائمة والملك الدائم، أو عبارة "اللهم أنت الأمل..." التى نجدها، كما شهدنا، في الغرفة الملاكية بغرناطة وقد قرأها أمادور دي لوس ربوس في الزخارف الجمسية

Startf malimum

في ورشة المورو بطليطة، وهذا برهان على التأثير الغرناطي في هذا المبنى وغيره من المبان الطليطلية خلال النصف الأول من ق ٤ أم، وحول تطور النقش الكوفي ووجوده في السياق العربي والمسيحي، نجد الشيء نفسه يحدث مثلما هو الحال في الزخارف المجصية التي تحمله، غير أن الكثير منها زال من الوجود ولم يصلنا إلا القليل من الزخارف الجصية وبالنسبة للقصر المدجن الخاص ببدرو الأول في الكاثار دي إشبيلية نجد الجديد وهي عبارات تتحدث عن الدعاء لهذا العاهل ابن سلالة الملوك بأن يحميه الله (أمادور دي لوس ريوس). وفي القصر نفسه، في كوات عقد المدخل إلى صالون السفراء، بالكوفية نجد عبارة تتحدث عن "السعادة الأبدية والكرم" تحيط بها لوحات ذات طبيعة مائلة مشيرة إلى هذا المقر الجديد المنيف الذي يعبر عن الفخامة وعن فخر من شيد هذا المبتى، ذا الجمال الدائم، الذي هو المكان الذي تعقد فيه الاحتفالات، وأنه الحمي ومصدر كل خير، ونبع الخير ودعامة القيم (أمادور دي لوس ريوس).

لا نعرف خلال القرن ١٢م نقرشاً كتابية في لوحات تأسيسية مثل التي نجدها في الزخارف الجصية في مسجد القروبين (ه.. تراس) حيث الكوفية تتحالف مع الخط المائل. كما نجدها في محراب توزور (ج. مارسيه) حيث تشير في الحالة الأولى المحريف المنفذ، وفي الحالة الثانية - تحدثنا عن تاريخ البناء. هناك نماذج أخرى متأخرة هي عبارات تأسيسية تعرف ببعض المبان في مانيسس وباليرمو (١٣٠٨م-١٨٩) أقامها روجر الثاني ومن جلس بعده على كرسى الحكم، كما أشار أواج Hoag إلى أن في قصر مسعود الثالث في Masud في غاني Gani في بلاد فارس في عصر الأسرة الغزنوية (١١٧٨م) نجد لأول مرة عبارات كوفية نموذج معروف من عصر النقوش الكتابية ذات الطابع الدنيوي، ففيها إشارة إلى المبني وإلى راعيه، وكانت وال من بعيد - كما يشير أواج - تتوبها أو إلهاماً، من خلال حلقات مفقودة، للنقوش الكتابية ذات الطابع نفسه، في كل من الحمراء وألكاثار دي إشبيلية، وفي الحمراء

sharif malmond

نجد مديعًا للسلطان مثل باقى القصور وهذا هو الجديد، وإي كان هذا بدون ذكر أسماء لعرفاء أو تحديد تواريخ، مثلما هو الحال في القصور المدجنة. وهناك احتمال كبير في أن مرجع هذا الثناء والمديح للمبنى ومؤسسه في القصور العربية المتأخرة في الأنداس هو عصر الخلافة القرطبية وقصر الجعفرية، حيث نجد في هذا الأخير بعض الانداس هو عصر الخلافة القرطبية وقصر الجعفرية، حيث نجد في هذا الأخير بعض العبارات التي تضم اسم العاهل أو الأمير المؤسس، وهذا ما نجده أيضًا في بعض تيجان الأعمدة الطليطلية خلال العصر نفسه، وانتقل الفط الكوفي من على الحوائط إلى المنسوجات الخاصة بعلية القوم أو العكس، وهذا يحمل دائمًا مضمون الفخامة، ومن الواضح أن العرضاء المدجنين والمسلمين لم يكونوا مجرد ناقلين للنماذج ومن الواضح أن العرضاء المدجنين والمسلمين لم يكونوا مجرد كان الفشب أيضًا - في صورة أشرطة وقواعد أسقف - حقالاً مهيأ لتلقى المنقوش الزخرفية أيضًا - في صورة أشرطة وقواعد أسقف - حقالاً مهيأ لتلقى المنقوش الزخرفية وشريط طُريف، ونخص بالنكر في هذا المقام أخشابً طليطلية انتقلت المبارات التي توجد في مبان راات من الهجود، قد جرت الإفادة منها مرة أخرى في المبار الجديدة توجد في مبان راات من الهجود، قد جرت الإفادة منها مرة أخرى في المبار الجديدة المرتبطة بفترات تاريخية لاصفة وخاصة على المسرح الطليطلي، وربما على المسرح الطنطلي، وربما على المسرح الطنطلي، وبضاً.

أضفى الإسلام من خلال النقوش الكتابية ذات المضمون الدينى طابع القدسية على كافة المبان، وهى نقوش تُرى كأنها أيقونات تتحدث بنفسها عن الدين، إنها التوليفة الأبدية اللغوية والمكانبة التى تتسم بها العمارة العربية، وقد بدأ هذا المسنف من الايقونية الناطقة في حائط عقد المدخل إلى محراب المسجد الجامع بقرطبة، لكنى أثلك في أن ذلك قد حدث بالنسبة لقصور مدينة الزهراء، استنادًا إلى ما نجده في "الممالون الكبير" الذي شيده عبد الرحمن الثالث، حيث لم تظهر فعليًا أية نقوش كوفية، غير أنها توجد في بعض قطع الرخام في المسكن المجاور وسوف تكون إحدى الاسس القائمة في المساؤد. الكنها، في العمارة المدجنة، مستخدمة بكثرة في الكنائس

start/ mainten

والقصور والمعابد السهودية، أي أن ملوكنا وأمراعنا في الكنيسية احتربهما، أو اعتبروها على أنها تتوبعة أخرى من تنويعات الثقافة الإسلامية. وفي إطار هذا الانتقال نحد هناك نقطة محل حدل وهي ما إذا كان إتضاد هذه الرمون الكتابية العربية من جانب الملوك ورجال الدين المسيحيين يحمل في طباته معني لا نعرفه، وعلى أنة حال فهذه العبارات التي هي مجرد رموز ولها تُعدها الزخرفي، استطاعت مواصلة بقائها في الأثار المسيحية، وهو حانب يبخل في نهاية المطاف ضيمن ظواف الفن المدجن: أي الفن والأثنية والدين الإسلامي الذي واصل مقاومته ووجوده على الأراضي للسيحية. هناك حالات ثلاث نجد فيها أن النقوش الكوفية تضع عبارات أو أسماء مسيحية مثل "المجد لسلطاننا المعظم السيد بدرو" في ألكاثار دي إشبطية (لوحة محمعة ٢٢، ١)، 'القديسة مَرْيم هي التي تهدينا إلى الخير' في قصر كونت استبان الطليطلي (ق ١٥م) (لوحة مجمعة ٢٤، ٥، وفي زخارف جصية في حصن مدينة بومار في برغش نجد لفظة "المُلُك" مع لفظة Deus القوطية، وبالنسبة للنقوش الكتابية القوطية نجد أنها دخلت في تبادل مع النقوش العربية خلال القرن الثالث عشر، والشيء المثير هو أن حرف M ظهر مطبوعًا على طبقة الجص الرقبقة التي تغطى جلد القبو الصغير، المركزي، والذي يضم نقوشًا من صالة العدل في قصر بهو السباع بالممراء، والأكثر من هذا اثارة ما تحده في صالة العدل في صحن الحص في ألكاثار دي إشبطية، الذي شيده المدجنون خلال النصف الأول من القرن ١٤م، ففي المرحلة الأولى لحكم ألفونسو الحادي عشر نجد نقوشاً كتابية عربية كوفية ذات ميمات موجدية شديدة الشبية بما كان سائدًا خلال القرن الثالث عشير؛ وبعد هذا القطاع بأمتار نجد ابنه بدرو الأول يضع في واجهة قصره عبارة بالقشتالية تقول إنه "أمر ببناء هذا القصير وألكاثارس والواجهات التي شيدت عام ١٣٦٤م" وهو نص تذكاري، سبقه أذر على الددر في قصير توريسيناس المنجن. سوف نقوم في السطور التالية بعمل إحصاء للعبارات المستخدمة في المنشأت الإسبانية الإسلامية

start/ mainmen/

وكذلك المدجنة، وهذا لا يشملها جميعها إلا أنه جرد يتناول أكثرها شيوعًا واستخدامًا من تلك التى استطعنا انتشالها من الزخارف الجمعية في القصور والمساجد والكنائس والمعابد اليهودية.

إحصاء أولى:

- لوحة مجمعة ١: عندما تلقى نظرة سريعة على الزخارف الجصية خلال ق ١١، ١/ نخرج بمرجز عن النقوش الكوفية فى المبان الأكثر أهمية، ١: زخارف جصية قرطبية عثر عليها فى "ميدان الشهداء"، ٢: أشرطة من الجعفرية، ٣: مسجد القرويين بفاس، نقش تأسيسى للمسجد نقسه طبقًا اكلاشيه أورده هـ. تراس وترجمه أوكانيا خيمنث، يتحدث عن أن هذا العمل جاء على يد إبراهيم بن محمد عافاه الله ورحمه؛ ٢-١ نقش تأسيسى فى مسجد توزير (١٩٩١م) طبقًا لـ ج. مارسيه يشير إلى أن هذا القبلة جرت إقامتها عام ١٩٥هه. ٤ ، ٥، ١: إفاريز موحدية ظهرت مع زخارف أخرى فى ميدان الشهداء (النصف الثاني من ق ١٢م).

- لوحة مجمعة ٢: الألف، ١- صدفر: مسجد ناين (ق ١٠م) إيران (طبقًا لفلوري)، أطراف مزهرة ذات ثلاثة أطراف وأخشاب طليطلية قديمة؛ ٢: شكل في مدينة الزهراء، ويوابات الرباط ومراكش ومسجد تنمال ومسجد القرويين ولاس أويلجاس ببرغش، والقصر الأسقفي بطليطلة... إلغ؛ ٢-١: ملحق ثو انحناء واضح في الأعلى، وهو نمطى خلال القرن الثاني عشر، ٣: ملحق مزهر في القيروان، ابتداء من عام ٢٩٠١م، مسجد القرويين وتنمال، وزخارف جصية قرطبية (ق ١٢م) والغرفة الملكية بغرناطة، ومنزل الممائق برندة، ومسجد تازا، ومسجد عالم ١٤٦٩ بالقاهرة (١٢٨م)، ٤: القيروان ابتداء من عام ٢٠١٩م، وأشرطة طليطلية ولاس أويلجاس في برغش والغرفة الملكية بغرناطة، ٤٠٠١ شريط من طُريف (ق ١١، ١٢م) زخارف جصية

stort/ malmon/

قرطيبة (ق ١١م)، ٤-٢: شريط في قصية ملقة (ق ١٢م)، ٥: القصر الأسقفي في قونقة ولاس أوبلجاس في برغش (النصف الأول من ق ١٣م)، ٥-١: دير سانتا كلارا لاربال بطليطلة وعلم موقعة العقاب (النص الأول من القرن ١٣م)، ٥-٢: كثيسية سانتياجو دي أرّامال بطليطلة (النصف الثاني من ق ١٣م) ومعبد الترانسيق بطليطلة، ٦: الفرفة الملكنة بغرباطة، سيدي أبو الصنن بتلمسان (٢٩٦١م)، والبرطل بالحمراء وحنة العريف ومخرن الفحم في غرناطة (بدايات ق ١٤م)، ٧: 'البركة': الغرفة الملكية بغرناطة ومسحد فينانا (ألمرية) النصف الأول من ق ١٣م، ومنزل خيرونس بغرناطة، وصافي في القاهرة، ٧-١: مقيرية في ملقة (١٣٢١م) ومسجد فينيانا والغرفة الملكية بغرناطة: ٧-٢: مسجد فينيانا، والفرفة بغرناطة، ٧-٣، A: قلعة بني حماد بالجزائر (ق ١١-٢١م) (ل. جولفن)، ٨، ٩: القيروان ابتداء من عام ١٠٤١م، وقلعة بني حماد وياب الغفران بإشبيلية والغرفة المكية بغرناطة ومسجد فينيانا ومنزل العملاق في رندة ومنزل خبرونس بغرناطة ومسجد تازا والبرطل بالحمراء، جنة العربف، ومسجد صافى القاهرة ومصطفى باشا (١٢٦٩م) ومسجد تازا والغرفة الملكية بغرناطة ومذرن الفحم ومنزل العملاق في رندة، ١١: مسجد تنمال ومسجد توزور والغرفة الملكية بغرناطة (شريط) وسيدي أبو الحسن في تلمسان (١٢٩٦م) ومنزل خيرونس ورْخارف جصية في رندة في متحف الأثار بملقة، وشالا بالرباط وهو عام خلال القرن الرابع عشر؛ ١٧: باب مربسة، ساليه (١٢٥-١٣٠م)، ١٣: الغرفة الملكية بغرناطة، A-۱۳: لوجة تأسيس من شريش، مسجد فينيانا ، الغرفة الملكية بغرناطة، وسانتا كلارا في مرسية (منتصف القرن الثالث عشر)؛ ١٣-١: باب مريسة في ساليه، لوحة تأسيس من شريش وفينيانا، ١٣-٢: ملحق به محارة في القصور التي ترجع إلى ق ١٤م في تورديسياس، ومنزل سان خوان دي لاينتنث دي طليطلة وقصر أل قرطية بإستجة؛ ١٤، ١٥: قرطبة، ق ١٠م؛ ١٦: مقبرية في القيروان، ق ١١م، X: مسجد ناين إيران ق ١٠م؛ ١٧: قصر الجعفرية، ١٧-٨: مقبرية في مبورقة (ق ١١-١٢م)

sharif malmond

(روسيو بوردى)، ۱۷-۷: مسجد تنمال، ۱۷-۷: شاهد قبر في بطليوس (۱۲۱۸م) (اوكانيا خيمنث)، ۱۸: سانتا كلارا لاريال بطليطلة ومقبرية في تلمسان (م۱۲۰م)، ۱۸: مسجد فينيانا؛ ۲۰: نمط من النقوش الكتابية في القصر الاسقفي في قونقة، ۱۸: مسجد فينيانا؛ ۲۰: نمط من النقوش الكتابية في القصر الاسقفي في قونقة، ۱۸: مسجد تازا والغرفة الملكية بغرناطة، ۲۲: خلّة العريف، ۲۳: كوات (طابقة) في قصر قمارش، ومرقب لينداراش، الحمراء، ۲۳: طليطلي، ق ١٤م، وقصر بدرو الأول في آلكاثار دي إشبيلية صحن الوصيفات، ۲۳: لوحات تأسيس من شريش، ۱۳: لختاثار دي إشبيلية محن الوصيفات، ۲۸: الغوقة الماكية بغرناطة، من أوندة (قسطلون) والقرن الرابع عشر بعامة، ۱۸: الغوقة ۱۸ الملكية بغرناطة، من الأخشاب ابتداء من ق ۱۰- ۱۸ الكية بغرناطة، من الفن الموحدي، ۳۲: لوحة حجرية من شريش، وشاهد قبر في بطليوس (۱۲۱۱م)، والغرفة الملكية بغرناطة ومخزن الفحم بغرناطة ومسجد تازا ومنزل العملاق في رندة؛ ۱۹۵ خوارف جصية قرطبية ق ۲۱م؛ ۲۵: الوحة من شريش، ۱۶: القروبين، ومسجد وبنيانا ومنزل خيرونس دي غرناطة ومنزل العملاق في رندة.

- لوحة مجمعة ٣: الألف: صفر: باب عدية بالرباط، صفر - ١: زخارف جصية في قرطبة ق ٢/م، ١: الصالح طلائع بالقاهرة؛ لوحة من شريش، ٣: مقبرية من ملقة (٢٢٢/م) و biadada بالقاهرة (٢٢٢/م)، ٤: مصطفى باشا بالقاهرة، ٤-١، ٨: باب مريسة، ساليه، ٥: الغرفة الملكية بغرناطة، ٦: مسجد فينيانا، ٧: مسجد تازا، ٩: سيدى أبر الصسن، تلمسان، ١٠: منزل العملاق في رندة، ١٠-١: منزل غيرونس بغرناطة، ١١: المسجد الجامع بتلمسان (ق ٣/م)، ١١-١ مدفن فرناندو جوديل في كاترائية طليطلة (١٢٧م)، ٢١٠ مخزن الفحم بغرناطة، ٣١: جنة العريف والبرطل بالحصراء، ١٤: برج الأسيرة بالحمراء، ١٥: قصر شنيل بغرناطة، ١٥-١: الباب

start/ malmon/

الضارجى لشالا، الرباطة: ١٥-٨: البرج المرقب ماتشوكا بالصمراء، ١٦: القبة الجنائزية في شالا بالرباط: ١٧: العدل في الكاثار دى إشبيلية، وزخارف عدمنة في متحف الاثار بقرطبة، والمسلى الملكى بقرطبة، ١٨: مصلى سان بارتولومية بقرطبة، ١٨: حافة مدفن حجرى في الحمراء وبه أطباق نجمية شبيهة بتلك التي تصاحب النقوش الكتابية ونجدها أيضًا في الوزرات المدهونة (انظر الفصل الثالث، لوح ٢١ كا .

-لوحة مجمعة ٤: لقظ الجلالة: ١: مسجد نابن (فلوري)، ٢، ٢: مدينة الزهراء، ٤: من نقش كتابي أغلبي، تونس، ق ٩م (ل. جولفن)، ق، ٥-١: الجعفرية، ٥-٢: قلعة يني حماد بالحزائر (ق ١١-١٢م) يسبق الكوفية الموجدية، ٦: سقف مدهون، ق ١١م في مسجد القيروان الكبير (ج. مارسيه)، ٦-١: باب أغناو بمراكش ق ١٢م، ٧: من ياب غرفة حفظ المقدسات القديمة في لاس أوبلحاس دي يرغش (ق ١١-١٢م) (طبقًا لحومث مورينو)، ٨: مسجد تلمسان للرابطي (ج. مارسيه)، ٩: مسجد القروبين، ٩-١: الصبالح طلائع بالقاهرة، ٩-٢: باب الرواح بالرباط، ٩-٢: من نافذة في مسجد الداكم (١٣٠٩م) بالقاهرة (طبقًا لـ ج. مارسيه)، ٩-٤: صحن دير لاس أوبلداس، ٩-٥: مسجد فبنيانا (كارمن بارثلو)، ١٠، ١١: منارة سيدنا الحسين بالقاهرة (١٢٢٧م) ومصطفى باشا (١٢٦٩م)، ١٢: زخارف جصية بالحمراء (ق ١٢م)، ١٧-١: الفرقة الملكنة بفرناطة، ١٢--١٧: منزل العملاق في رندة، ومنزل خيرونس بغرناطة، ١٣: منزل خيرونس بغرناطة، ١٣-١: المسجد الكبير بفاس (ق ١٢م)، ١٣-٢، ١٣-٣: سيدي أبو الحسن بتلمسان (١٢٩٦م)؛ ١٤: برج الأسيرة في الحمراء؛ ١٤-١: شالا، الرياط، ١٥: الغرفة الملكية بغرناطة، ١٦: قصر أل قرطية بإستحة (التصف الثاني من ق ١٤)؛ ١٧: مدفن فرناندو جودل بكاتدرائية طلطلة، (١٢٧٥م)، ١٨: المدرسة المغربية (ق ١٤م)، A: مسجد توزور، B: خشب طليطلي (ق ١٢-١٤م)، : Cمقبرية من ملقة (١٢٢١م)، D: رَحَارِف حصية من أُونِدة، E و F: مسجد تارّا، G: قية شالا بالرباط.

Short/ washing m

- لوحة مجمعة ٥: البسملة: "بسم الله" ١: إفريز حجرى في مسبحد الأبواب الثلاثة في القيروان (ق ٩م) نمط أغلبي، ١-١: مسجد ابن طواون بالقاهرة، من خشب قديم (ل. جولفن)، ٢: إفريز من الحجر من مدينة الزهراء؛ ٢: قلعة بني حماد في الجزائر، ٤: قصر الجعفرية، ٥: المسجد المرابطي في تلمسان، ٥-١: لوحة موحدية من شريش، ٦: مقبرية بملقة، (١٢٧١م)، مسجد فينيانا (كارمن بارتلو)، ٨: سيدى أبو الحسن في تلمسان مع تطور زخرفي قريب من جنة العريف. "باسم الله" لا توجد هذه البسملة بالكوفية في عمارة القصور الإسبانية الإسلامية خلال ق ١٢م وتكاد تكون معدومة في ق ١٤م.

- اوحة مجمعة ٦: الكوفية على الحجر، ١: لوحة موحدية من شريش "بسم الله الرحمن الرحيم أستعين بالله وبمحمد صلى الله عليه وسلم" (أوكانيا خيمنث)، ٢: كتلة حجرية أخرى موحدية من شريش، ٣: مقبرية من ملقة، (١٧٢١م)، ٤: باب مريسة، ساليه (١٢٥٠-١٣٦٠م).

- لوحة مجمعة ٧: عبارة "الله واحد"، ١: مسجد تنمال، ٢: باب عدية بالرباط، مسجد صنفي بالقاهرة (١٩٦١م)، ٤، ٤-١، ٥، ٦: الغرفة الملكية بغرناطة، ٧: منزل العمالاق برندة، متكرر في مسجد تازا، ٧-١: تحت الإفريز المقربص في عقد بمنزل العملاق في رندة، ٨: إفريز في واجهة مخزن الفحم بغرناطة، وفي ٤، ٥، ٧، ٨: "قل لا إلا الله"، ٩: نافذة في منزل العملاق بغرناطة، ١٠: نقشان في زخارف أوندة، ١١: مسجد فينيانا (كارمن بارثلو)، ١٧: مسجد تازا، ١٣: جرّة arron في الأرميتاج (ق ١٦-١٥م)، ١٤، ١٧: البرج المرقب في ماتشوكا بالحمراء، ١٥: جنة العريف، ١٦: نمط المداخل إلى برج قمارش وبرج الأسيرة بالحمراء، ١٨: صالة العدل في الكاثار دي إشبيلية، ١٩: قصر بدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية.

- لوحة مجمعة ٧-١: "الله وحده"، ١: الغرفة الذهبية بالحمراء، ٢: صالة بنى سراج بالحمراء، ٤: قصر بدرو الأول، ٥: نافذة في صالون السفراء، ألكاثار دي

story/ waterment

إشبيلية، ١: 'الله ملاذى': على ما يبدو حدث خلط بينها وبين 'الله وحده' عند بعض .
المتخصصيين فى الكتابة العربية، فى نافذة منزل خيرونس المشار إليها فى اللوحة السابقة الصحة: متكررة فى الزغارف الجصية وخاصة فى الزليج، ١: التيفور دى أستاريخيا، شريش (ق ١١-١٣م)، ٢: دير طليطلى فى لاكونتْبثيون فرانتْيسكا (بداية ق ١٤م)، ٣: منحل إلى صالون قمارش بالحمراء، ٥: صالة الأختين بالحمراء، ٦: إناء فى الارميتاج (ق ١٤م)، ٧: إفريز علوى فى أحد أكشاك صحن بهو السباع بالحمراء،

- لوحة مجمعة ٨: "المُلك"، "المُلك"، "المُلك اله": ١: مدينة الزهراء، ١-١: تاج عمود طليطلى ق ١١م، ٢: منارة صفاقس، تونس (ق ١١، ١٢م - ل. جوافن)، ٢-١: سقف مدهون، ق ١١م، المسجد الجامع بالقيروان (ج. مارسيه): ٢-٢، ٦: مسجد تنمال، ع: القرويين، ٤-١: إفريز مدهون لمنزل عربى طليطلى، شارع نونيث دى أرشي؛ ٤-٢ مـ أق قداس، في سان سرمين، طولوز، ق ٢١م، ٥: باب عدية بالرباط مع لفظة "وحده في الأسفل (طبقًا لكاليه)، ١: الصالح طلائع بالقاهرة (كروزويل)، ٧: صفى بالقاهرة، منزل العملاق في رندة، ٨-١: الغرفة الملكية بغرناطة، ٨-٢: باب لالا ريصانة (١٢٩٣م) في المسجد الجامع بالقيروان، ٩: زخارف جصية في أوندة، ٩-١: باب الغفران في أوندة، ٩-١: باب الغفران في إشبيلية، ١٠: منزل أوليا ١ الغفران في إشبيلية، ١٠: مسجد تازا، ١٠-١: برج الأسيرة بالحمراء، ١١: برج أل قرطبة، ١٢-١: خط مائل بجئة العريف، ١٢: نافذة في قصر بدرو الأول في ألكاثار دى إشبيلية، ١٢-١: من القصر نفسه، ١٣-٨: منرسة فاس ق ١٤م، ١٥: فوهة بئر طليطلية ٤١٠م،

لوحة مجمعة ٨-١: "اللّلك": ١٤-١: نافذة في مسجد الحاكم بأمر الله بالقاهرة، ١٦٠٩م (ج. مارسيه)، ١٥: معبد الترانستو بطليطلة، ٢٠: زخرفة جصية في حصن مدينة بومار (برغش) النصف الثاني من ق ١٤م)، ١٧: شالا، بالرباط، ١٨:

sauri/ mainmen/

من دولاب طلیطلی مدجن، المتحف الوطنی بمدرید؛ ۱۹، ۲۰: شالا، الرباط (لیفی بروفنسال)، ۲۱: المدرسة المفربیة، ق ۱۶م؛ ۲۵: زخارف جمسیة فی ورشة المورو بطلیطلة، ۲۵-۱: خشب سقف، سان میان فی شیقوییة (ق ۲۲-۲۱م)، ۲۰: خشب مدجن، متحف مارسیه دی برشلونة (ه.. تراس)، ۲۲-۱: منزل بلاوس القدیمة، طلیطلة (ق ۲۲-۲۲م)، ۲۷: خشب فی دیر سانتا أورسولا، طلیطلة (ق ۱۶م)، ۲۸: فی واجهة حجریة فی قصر تورنیسیاس، ۲۹: خشب طلیطلی مدجن، ۲۰: زخارف جمسیة لعقد مدجن فی سیجونتا (وادی الحجارة) ق ۲۳-۱۲م).

- اوحة مجمعة ٢-٧: 'الحمد الله على نفعة "، ١، ٢: منزل خيرونس بغيرناطة والعملاق برندة، ٢-١: القصر الأسقفي بطليطلة؛ "ت: مسجد فينيانا (كارمن بارثلو)، ع: الحمراء، ٥، ٥-١: جنة العريف، ٦: مسجد أبو مدين في تلمسان، ٦-١: صحن الوصيفات في ألكاثار دي إشبيلية (أمادور دي لوس ريوس)، ٧: متحف الحمراء، ٨: صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية، ٨-١: باب في صحن العرائس، ألكاثار دي إشبيلية، ١٠: منزل الأرمني، مدجن طليطلة، ١١: منزل مدجن "سان خوان دي لابنتنيا، طليطلة،

- لوحة مجمعة ٩: "لا إله إلا الله محمد رسول الله"، ١: إفريز من الحجر في منذنة المسجد الجامع بصفاقس، تونس، (ق ٢١-١٢م)، ١-١: محراب مسجد ابن طواون، أضيف عام ١٠٩٦م؛ ٢: محراب مسجد تنمال، (٨: محمد رسول الله)، ٣: منارة سيدنا الحسين بالقاهرة (١٢٧٧م) (كروزويل)، ٤: قبة مسجد تازا، (٨: محمد رسول الله)، ٤-١، ٤-٢؛ الغرفة الملكية بغرناطة، ٥: جنة العريف (٨: محمد رسول الله)، ٢: علم معركة العُقّاب، ٧: زخرفة جصية عربية في رندة، محمد الاثار في ملقة (ق ١٣، ١٤م) (كلاشيه اسين المانسا)، ٨: خط مائل، الغرفة الملكية بغرناطة، ٨: في سقف مستو في قصر جوتير دي كارديناس في أوكانيا.

start/ malmon/

- لوحة مجمعة ١٠: السعادة الأبدية واللّلك الدائم، ١٠. منزل خيرونس بغرناطة، اسفل الا عون إلا من الله الرحيم العليم (ألماجرو كارديناس)، ٢: طاقة (كوّة) في عقد منزل خيرونس بغرناطة، أسفل العظمة الأبدية والملك الأبدى ، أعلى الازدهار الدائم، ٣: مخزن القحم في غرناطة، غ: العبارة نفسها في مقر أل قرطبة في إستجة، ٥: الغرفة الملكية بغرناطة المجد الدائم والملك الدائم (كارمن بارثلو)، ٦: منزل العصلاق في رندة، ٧: مدخل صالون قمارش بالحمراء، ٨: كثل حجرية في كورس سانتا كلارا دي موجير (ويلبة) الملك الدائم .

- لوحة مجمعة ١١: البُنْر"، ١: مسجد القروبين، ٢: خشب طليطلى (ق ١١١٤ زخارف جصية في القصر الأسقفي بطليطلة ق ١٢-١٣م) متحف طليطلة،
١٤: الغرفة الملكية بغرناطة، ١٤-١: مخذة سانشو الرابع، كاتدرائية طليطلة، ق ١٢م، ٥:
١٤ زمن مدهون في لاس أويلجاس ببرغش (ق ١٢م)، ١٦: إفريز في القصر الأسقفي،
١٤ قويقة (ق ١٣م)، ١٧، كن خارف جصية في سانتا كلارا دي مرسية، ١٨-١: مخزن
الفحم بغرناطة، نمط الزخارف الجصية برندة، بمتحف ملقة، ١٩: أبو الحسرا في
المصان (ج، مارسيه)، ١٠: برج الأسيرة بالحمراء؛ ١٠-١: برج الأميرات بالحمراء،
١١-١: الغرفة الذهبية بالحمراء، ١٢: المصلى الملكي بقرطبة، ١٢: وزرة مدهونة في
صحن الحريم بالحمراء، ١٤: شالا بالرياط، ١٥: قصر آل قرطبة في إستجة، ١٦:
دمان في الحمراء في عقود ومقربصات، ١٧: زليج "تقنية الفواصل الجافة" قصبة ملقة
(طبقاً لأسين ألمانسا)، ١٨: زليج طليطلي، (ق ١٥-١٦م).

- لوحة مجمعة ١٢: "السعادة والنعمة: ظهرت في خط مائل لأول مرة في لاس أويلجاس ببرغش (٢)، وانتشرت في مبان مدجنة طليطلية ابتداء من ق ١٣م (١)، ثم انتقل إلى المدجن الأشبيلي (ق ١٤م)، ٣: من القصر المدجن أسترديو (بالنسيا) "السعادة الدائمة" متكررة في الزخارف الطليطلية (٣-١)، ورشة الموري، قصر سوير تيث دى منيسس، قصر تورديسياس وفي رسم الزخارف الجصية، ق ١٣م، القصر

shart/ makement

الصغير بمرسية، ٥: شكل ناصرى في المتحف الوطني بمدريد (ق ١٤م)، ٣: جرَّة كبيرة، ناصرية، متحف الحمراء (ق ٦٦-١٤م).

- لوحة مجمعة ۱۲: اليُمن: ١: الجعقرية، ٢: دهان ورزة في منازل قصبة ملقة. ٢: النعمة كاملة مصطفى باشا ٢: النعمة كاملة مصطفى باشا بالقاهرة، ٥: سانتا كلارا بمرسية، ٦: دهان سعقف في دير الملكة، طليطلة (ق ١٢- ١٣) (جونشاليث سيمانكاس)، ٧: سسيدا الملاوي SayyidaL.Malawi (ق ١٢- ١٦م) (جونشاليث سيمانكاس)، ٧: سسيدا الملاوي الملكة، طليطلة (ق ١٤م)، ٩: قصر مدجن في تورديسياس، ١٠: منزل أوليا في إشبيلية، ١١: حشو tabica في سقف مدجن، كنيسة سان خوان إبيا نخلستا في أوكانيا (طليطلة) (ق ١٣م)، ١٢: جنة العريف ويرج الأسيرة بالمصراء، ١٣: صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية، ١٤: (؟)، ١٥: قصر آل قرطبة في إستجة، ١٦: القطاعات العليا في صالون السفراء، ألكاثار دي إشبيلية، ١٤: والمتحف إشبيلية (ق ١٤م)، ١٧: منسوجات ناصرية (ق ١٤م) في متحف قطالونيا، والمتحف الوطني بعدريد ومتحف المترو بوليتان في نيويورك.

- لوحة مجمعة ١٤: "الشكر لله ، ١: خط مدهون ، ٢: مسجد ناين (طبقًا للفلوري)، ٣: من سقف مدهون (ق ١٩م) في مسجد القروبين (مارسيه)؛ ٣-١: باب الغفران في إشبيلية ، ٤: باب عدية في الرباط (كاليه)، ٥: لاس أويلجاس ببرغش، ٦: رضوغة جصية في القصر الأسقفي بطليطلة ، متحف طليطلة ، ٧: زخارف جصية في أوندة ، ٨: إفريز في القصر الأسقفي في قونقة ، ٩: لاس أويلجاس ببرغش، مصلي سانتياجو وقبو صحن بير سان فرناندو (النصف الثاني من ق ١٢م)، ١٠ ١١: مسجد تازا، ١٢: مسجد قاس الجديد (ق ١٣م)، ١٣: ضريح في شالا بالرباط، ١٤: معبد الترانستو بطليطلة ، ١٥: المدخل إلى صالون قمارش بالممراء، ١٦: قصر بدرو الأول ، الكاثار دي إشبيلية ، ١٧: ورشة المورو بطليطلة ، ١٨: واجهة قصر بدرو الأول (أمادور دي لوس ريوس) 'الحمد اله : ٨: مسجد تنمال، ١٤: باب إغناق ، مراكش، ٢٠:

start/ mainmen/

باب الرواح، الرباط، D: مصطفى باشا، القاهرة، (١٣٦٩م)، E: مسجد تازا، ١-E: سيدى أبو الحسن بتلمسان (١٣٩٦م)، F: منزل العملاق برندة. B: مدرسة العطارين بفاس.

- لوحة مجمعة ١٥: "السعادة والمجد والشرف والصحة والملك والصحد لله"، ١: إفريز القصر الأسقفي في قونقة، ٢: إفريز علوى في سانتياجو الأرابال، طليطلة (ق ٢٥) ٣: دهليز قصر تورديسياس، ٤: "المجد"، ورشة المورو بطليطلة، ٥: منزل مدجن، سان خوان دى لابنتنثيا بطليطلة (ق ١٤م)، الفضيلة، ١: قصر بدرو الأول أصالة الطليطليين"، ٧: زخارف جصية في برغش، من حصن المدينة طبقًا لتورس بالباس: "السعادة والخلاص".

- لوحة مجمعة ٢١: "المجد"، ١١: مسجد تاين (فاورى)، ٢: جامع القرويين، ٣: مسجد توزور، ٤: مسجد الكتبية، دهان في المثننة، ٨: خشب، قصبة ملقة (ق ١١م)، ٥: الغرفة الملكية بغرناطة، ٦: زخارف جصبة من أوندة، ٧: مصطفى باشا، القاهرة، ٨: قصر بدرو الأول، الكاثار دى إشبيلية، ١٥: المبرج المرقب ماتشوكا بالحمداء، ١٠: خط مائل، الغرفة الملكية بغرناطة؛ عام منذ القرن الثالث عشر؛ "الحمد لله أو "الشكر لله"، ١: جامع القرويين، ١-١: مسجد تقال، ٢: مسجد توزور، ٢: لوحة موحدية من شريش، ٤: مسجد تازا، ٤-١: دير الملكة، طيطلة (جونثاليث - سيمنكاس) (ق ٢٦-٣م)، ٥: القاهرة، مصطفى باشا، ٥-١: صحن بهو السباع بالحمراء، ٦: برج الاسبرة بالحمراء، ٧: قصر بدرو الأول، ٨: منزل أوليا بإشبيلية.

- لوحة مجمعة ١٧: "الله حسبى" "كفى بالله"، ١: زخارق جمعية فى صحن دير سان فرناندو، لاس أويلجاس ببرغش، ١-١: تفاصيل لميدالية Medallon من ١؛ ٢: القرويين، ٢-١: القرويين، ٣-١: القرويين، ٣: شريط، الغرفة الملكية بفرناطة، منوعات: ٨: القرويين، ٨: زخارف جصية موحدية من قرطبة، ٥: زخرفة جصية مدجنة من قرطبة، متحف قرطبة (ق ١٤٤م)، ٥: برج الأسيرة بالحمراء "فالله خير حافظًا وهو أرحم الراحمين" (جاسبار ريميرو).

Shart/ madmin

- لوحة مجمعة ۱۸: "البركة"؛ ۱، ۲: مدينة الزهراء، ۲-۱: خزف من طلبيرة، طليطلة (ق ۱۱-۱۲م)، ۳: "البركة الكاملة" قبة الباروديين بمراكش (۱۳۲۶م)، ٤، ٤۱: لاس أويلجاس ببرغش، صحن الدير، ٥: من عباءة السيد فيليب (ق ۱۲م) بلنسية السيد خوان بمدريد؛ ٦: الغرفة الملكية بغرناطة، ٧: مسجد فينيانا؛ ٧-١: منزل العملاق في رندة، ٧-٣: زخرفة جصية من رندة، متحف الآثار بملقة، ١٨: موحدي، السانشو الرابع، كاتدرائية طليطلة، ٩: خشب طليطلى في متحف مارسيه دي برشلونة (ه. تراس)، ١٠: مدرسة مراكش ومدرسة بوعنانية بفاس (١٢٥٠-١٥٠٥م)؛ ١١: سيقف في كاتدرائية تروال، دهان (ق ۱۲م)، ١٢: سيدي مدين، تلمسان (١٢٣٨م)، ١٢-١: من عقد جص في رندة، ١٣، صالة باركا بالحمراء؛ ١٤: مرقب لينداراش، الحمراء، ١٥: ماله الأختين بالحمراء، ١٧: المصلى الحمراء، ١٥: المصلى الملكي بقرطبة.

- لوحة مجمعة ١٩: الموضوع الناصرى "لا غالب إلا الله" (ق ١٤، ١٥م)، ١: شعار ناصرى، ١-٠٠: غرفة فى الطابق الثانى فى البرطل بالحمراء، ٢: قصر قمارش بالحمراء، ٣-١: البرطل بالحمراء، ٣-١: البرطل بالحمراء، ٤: كوفى، فوق كوّات عقد المنخل إلى برج البرطل، ٥: الحمراء، عصر محمد الخامس، ٢: جنة العريف وقصر قمارش، ٧: البرج المرقب ماتشوكا بالحمراء، ٨: صحن الحريم فى قصر بهو السباع بالحمراء، ٩، ١٠: شرّافات مزججة بمتحف الحمراء، ١٠: واجهة قصر بدرو الأول.

- لوحة مجمعة ٢٠: "لا غالب إلا الله": ١٦: جنة العريف، ١٤: جنة العريف، قطاعات، ١٥: واجهة البرطل بالحمراء، ١٦: قبة البرطل، ١٧: باتكة صحن الرياحين، الحمراء، ١٨: قصر بهن السباع، الحمراء، ١٩: واجهة مارستان بغرناطة.

لوحة مجمعة ٢١: "اللهم أنت الأمل، اللهم أنت الأمل، أنت أملى وملاذى اللهم
 اختم بالباقيات الصالحات أعمالي": ١، ٢: بالكوفية، مرقب، صحن الساقية بحنة

shart/ makement

العريف، 7: خط مائل، ورشة المورو بطليطلة، 3: البرج المرقب ماتشوكا بالحمراء، وتوجد في الغرفة الملكية بغرناطة مضافًا إليها "الصمد لله على نعمه " (لافوينتي القنطرة، وكارمن باثيليو) ويتكرر في بائكة سيدي أبو مدين في تلمسان، وهو من الفزف في مشوار تلمسان (١٩٦٠م) بائكة في البرطل بالحمراء وزخارف جصية مدجنة في متحف قرطبة، ٥: زخارف جصية في دير سانتا كلارا دي ملقة: الشريط العلى "المجد الدائم والسلطان الدائم".

- لوحة مجمعة ٢٢: تنويعات: A: طاقة لعقد المدخل إلى صالون السفراء في الكتار دى إشبيلية، وفي الأشرطة المحيطة، بالخط المائل: نجد عبارات تتحدث عن المكان الجديد الذي زاد من بهاء المكان... (أمادور دى لوس ريوس)، B: برج الأسيرة بالحمراء، C: مدرسة غرناطة، C: جنة العريف المجد للسلطان ، B: نسيج ناصرى، متحف الأبرشية ببرغش (ق ١٤م)، F-G: قصر شنيل بغرناطة، F: الملك المعادل (لافوينتي القنطرة)، ١-١٤: مسحن الوصيفات وصالون السفراء في الكاثار دى إشبيلية مع إضافة عبارة السلطان السيد بدرو" (أمادور دى لوس ريوس)، ١-١؛ لوحة من الجص في عمليات ترميم القصر خلال ق ١٩م.

لوحة مجمعة ٢٣: منوعات: ١، ٢: منزل العملاق برندة "الملك الدائم ..." "الحمد لله ..." "قل هو الله أحد"، A، B: خشب طليطلى (ق ١١-١٥م)، C,E,F,G,H، من دير سانتا كتالينا بطليطلة، في القصر المدجن سوير تيث في منيسس، الخشب في قصبة ملقة (ق ٢-١٩م)، A: قصر الملك السيد بدرو طليطلة.

- لوحة مجمعة ٢٤: "منوعات"، صحن شجر البرتقال ودير سانتا كلارا لاريال بطليطلة، ١، ٢، ٣، ٤: نقوش كتابية كاملة للعقدين الآخرين، ٨: زخارف جصية، ٨١٤: زخارف جصية في سان فرناندو دي لاس أويلجاس دي برغش، ٥: دهليز قصر توريسياس، ٥: قصر كونت استبان بطليطلة (ق ١٥) "القديسة مَريم هي مرشدتي..." (أمادور دي لوس ريوس).

start/ mainten

- لوحة مجمعة ٢٥: ازدهار بالكوفية، مرقب لينداراش، قصد بهو السباع بالحمراء 'المجد اسيدنا أبو عبد الله الغنى بالله، ساعده يا رب فى مهمته وأدم عليه السعاة'.

- لوحة مجمعة ٢٦: نماذج زخرفية من لفظة "اللّك"، ١: الغرفة الملكية بغرناطة، A: سوابق في القروبين ومسجد تنمال، ٢: نمط هندسي أولى موحدي، ٢-١: فالله خير حافظً"، نسخة من القرآن الكريم (ق ٢٦م)، مجموعة دوات Dawad (تطوان)، ٣، ٤: الملك: الغرفة الملكية بغرناطة ومنزل العملاق في رندة على التوالى: أطراف حروف اللفظة طويلة بها في النهاية حلقات وموضوعات زخرفية نباتية؛ ١-٨٠ الحلقات، 8: أمر معتاد من حيث كونها وحدة زخرفية. ابتداء من مدينة الزهراء، ظلت في نهاية الأصرف الطويلة (ق ١/م)، ٢. (C.D.E.F)، والخشب القديم من طليطلة، المنافرة الملكية بغرناطة تعتبر تجديدًا متكررًا في سيدي أبو الحسن بتلمسان، البرطل بالحمراء وجنة العريف طبقًا للنماذج ١١,١٨١٤ وحرف المصحوب بمحارة في قصر تورديسياس، والشكل الا مغربي (ق ٢٢م)، و L من الغرفة الملكية بغرناطة وهي منبثقة من، ٥، في الزخارف الجصية القرطبية (ق ٢٢م)،

لوحة مجمعة ٢٧: علم موقعة العُقّاب في لاس أويلجاس ببرغش،

جرى التأريخ لهذه القطعة من القماش بالنصف الأول من القرن الثالث عشر، وهناك شك فيما إذا كان علمًا من أعلام موقعة العقاب (١٢١٨م)، وترى كارمن برنيس أنه يرجع إلى ق ١٢٨٦م، وربما كان يتعلق بجملة لاحقة على عام ١٢١٢٨م وينسب إلى فرناندو الثالث، ١ : موضوع مركزى القماشة به شكل نجمى من ثمانية مشكلة أضامة أشرطة متشابكة لها أطراف مزهرة سيرًا في هذا على النمط الموحدي

shart/ malmon/

خلال ق ١٢، ١٣م وهذا ما نستخلصه من الرسم ٢؛ ويبقى الشكل النجمي في دائرة، وهذه بدورها داخل مربع له أربعة أضلاع مستقيمة، وهذا الموضوع وصعه أخرى شيدية نحدها شائعة في المشرق ابتداء من الزخارف الجصية في سامرا حيث نرى المربع نفسيه والدائرة وباقى العناصير، وكل خط أو ضلع من أضلاع النجمة هو في، حقيقة الأما لفظة الملك، بالكوفية، شكل ٢، وهو متوافق بمهارة مع التكوين الهندسي (انظ أنماط أشكال لوحة ٨)، وفي أطراف الشكل النجمي يبدق هناك تنويه بلفظ الجلالة، ولابد أن هذه التوليفة قد شاعت في المغرب كما يؤكد ذلك الشكل النجمي في النخارف المصية في بوعنانية بمكناس (١٣٣٨م) وغيرها. وفي القطعة النسجية الخاصة موقعة العقاب، توجد لوحات بها نقوش كتابية مائلة هي أيات من القرآن الكريم، ٤، ٦: وهي تشبه الحروف الطويلة في القصر الأسقفي في قونقة وسانتا كلارا لارمال بطليطلة وكنيسة سانتياجو الأرّابال بطليطلة (انظر لوحة ٢، ٥، ٥-١، ٥-٢) وهي كلها نماذج ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر. أما باقى الزخارف: ٧: سلاسل، تراه في الزخارف الجصية في دير لاس أويلجاس، وسانتا كلارا لاريال بطليطلة ومسجد ثارًا وزخارف جصية في أوندة، والزخارف النباتية ٨، ٩، ١٠، ترتبط حيدًا بالتوريقات الموحدية وخاصة تلك المتعلقة بيوابات أسبوار الرباط. وكافة الزخارف القائمة بمكن إدراجها خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر، وإليها تضاف ثلاثة أشكال صغيرة لأسود متوثبة (٥) ولاشك أنها ترتبط بشعارات قشتالية، ربما أضيفت بعد ذلك في حالة ما إذا خرجت القطعة النسجية من الأنوال الموحدية المتأخرة، ومن المعتاد أن نرى الأسود في الأعمال الزخرفية الإسلامية في وضع متوثب غير أن الرءِس متجهة نحو الخلف، على النمط المشرقي، وعكس هذا نجد الأسود القشتالية حيث نراها في بعض الوزرات المدهونة وفي الزليج والأطباق الناصرية خلال النصف الثاني من ق ١٤م (٥-١)، ومن ناحية أخرى، بيدو صعب القول بأن المنسوجات، مثل القطعة التي بين أيدينا، كانت صورة طبق الأصل مباشرة وآنية في الأنوال المدجنة

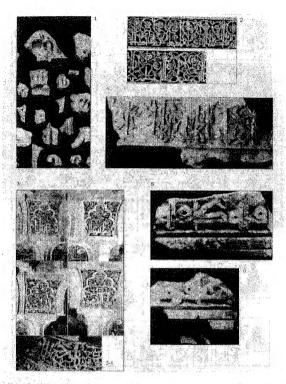
story/ making of

خلال منتصف ق ١٣م. وهنا نجد أن تورس بالباس الذى يرجع بهذه القطعة إلى الفن الموحدى يرى، موافقًا فى هذا على رأى جومث مورينو، أن النسبة المعهودة لهذه القطعة إلى موقعة العقاب يمكن أن تكون سليمة، ويرى الباحث الثانى أنها عبارة عن شاهد يجب أن نأخذه فى الحسبان نظرًا لقرب تاريخ الموقعة وقيام الفونسو الثامن بتأسيس دير لاس أويلجاس ببرغش الذى تحفظ فى هذه القطعة.

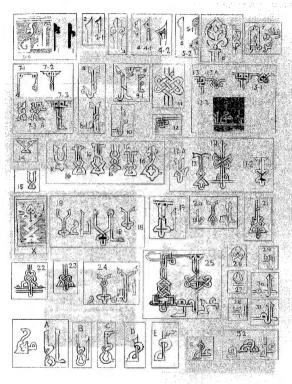
Short/ makement

اللوحات والأشكال الضصل التاسع sparif mahmand

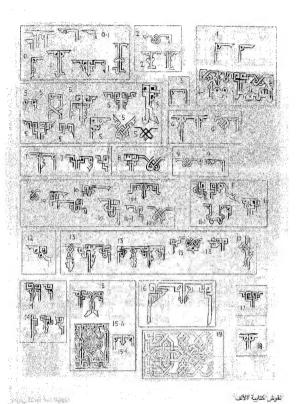
SMOPT WAS BYING

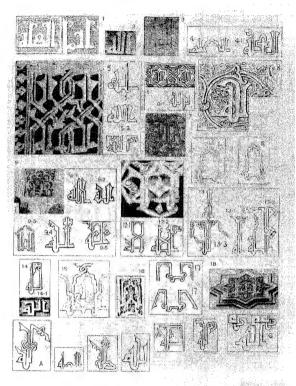


نقوش كتابية الماء

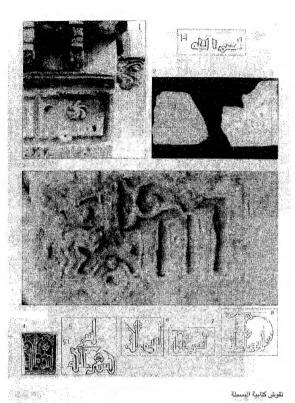


نقوش كتابية الألف



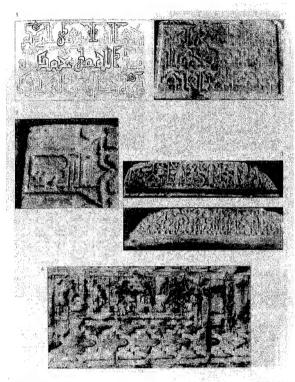


نقوش كتابية لفظ الجلالة

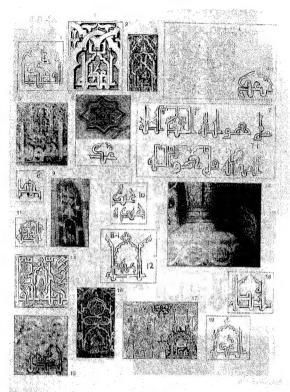


نقوش كتابية النسملة

SHAPE WASHING

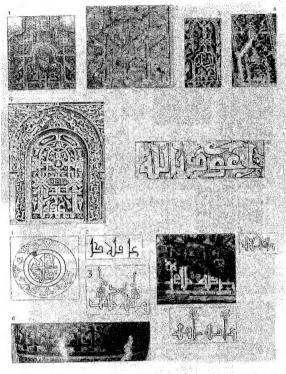


نقوش كتابية



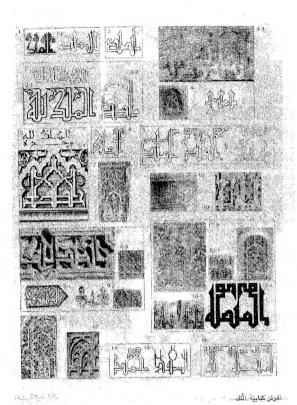
نقوش كتابية

Sharif wastering

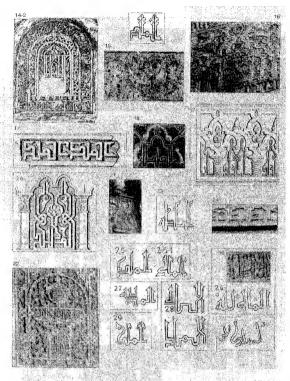


نقوش كتابية

sware wastering

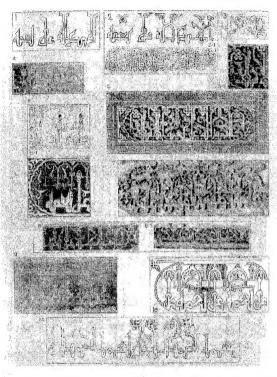


305



نقوش كتابية. اللك

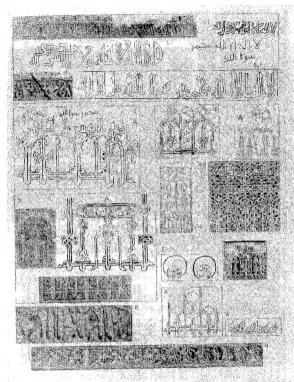
SHOPT WAS BUILD



نقوش كتابية الملك الحمد لله على نعمه

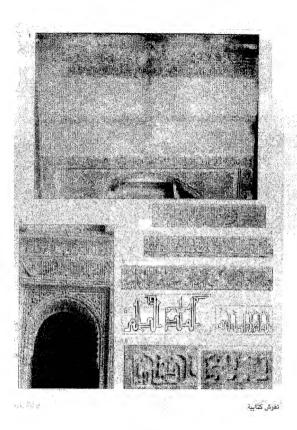
THE WAS SURE OF SURE SOME SHOW WE WAS

Sharif washing



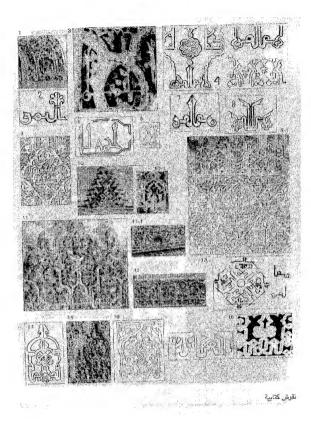
تقوش كتابية الشهادتان في سقف بقصر أوكانيا (طليطلة)

Marif washing

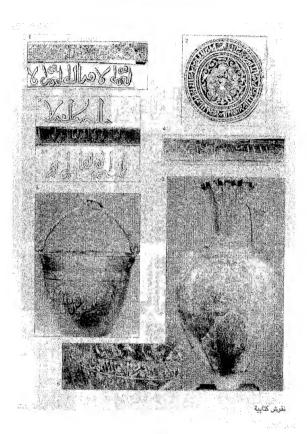


309

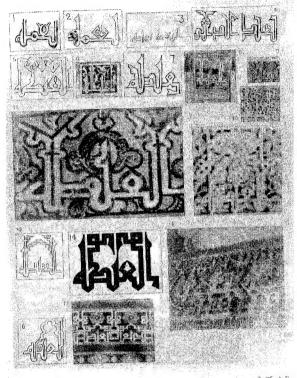
SWAFF WARRING



Shippif washing

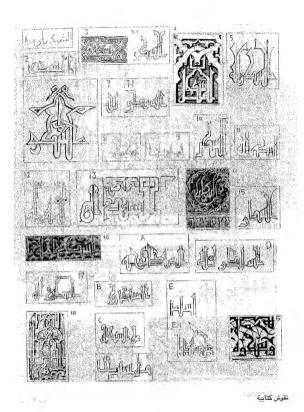


311

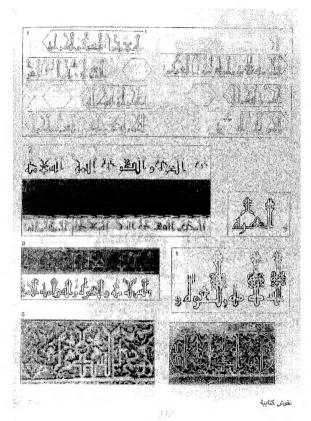


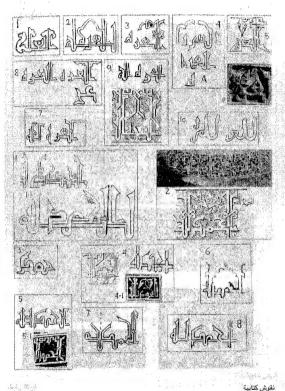
بغوش كتابيه

sharif waammin!

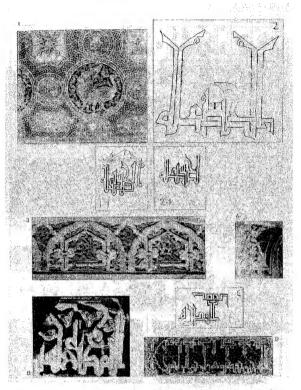


313

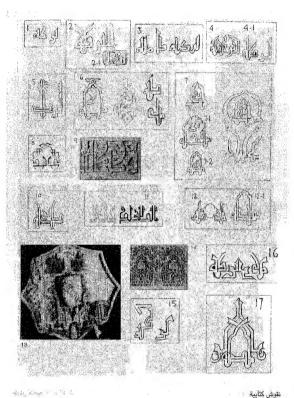




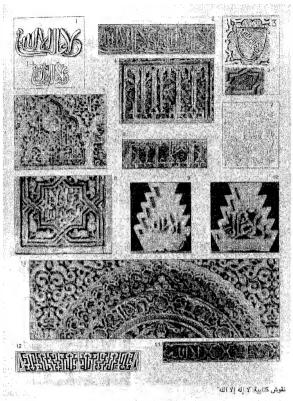
AMOUNT WARRING

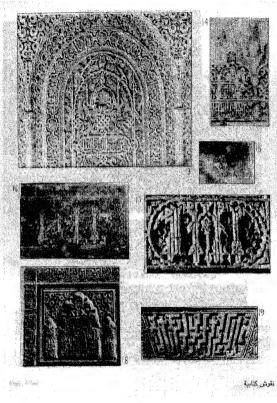


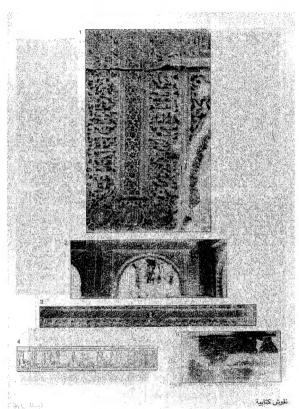
نقوش كتابية

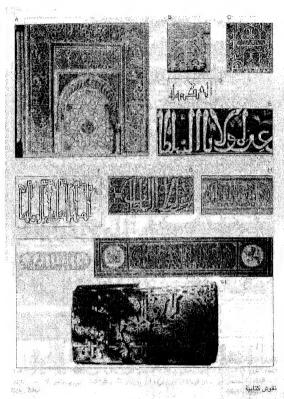


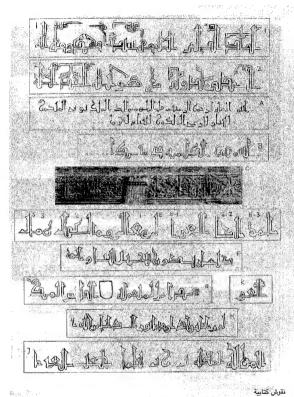
نقوش كتأبية



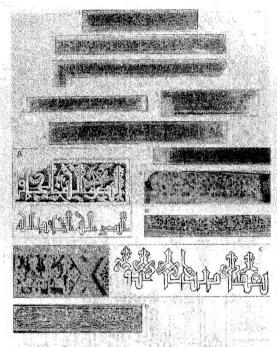






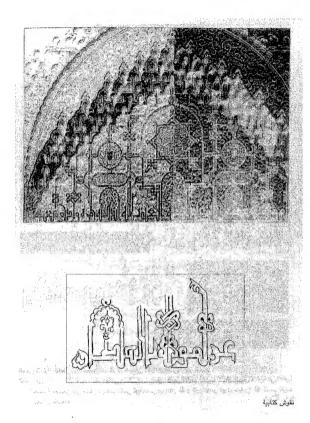


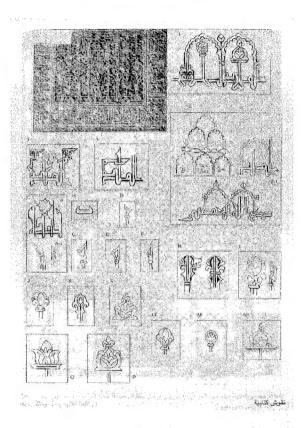
نقوش كتابية



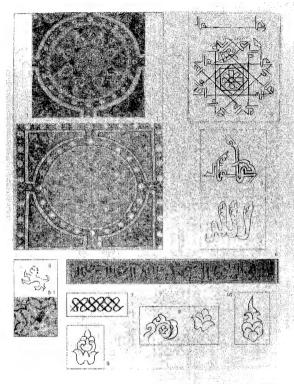
تقوش كتابية نقوش في العقود التوائم في دير سائنا كلارا لاريان دي طليطة. العقد الأولى ٢٠٠١، في العقد الثاني و ٢٠٠٤، م. يقايا نقوش كتابية الخرى، A.B. نقوش كتابية في الاقبية الخاصة بصحن دير سان فرناندو. لاس أولجاس ببرغش C. دهايز قصر تورديسياس؛ D: قصر كونت استجان طليطة.

Marif malmund



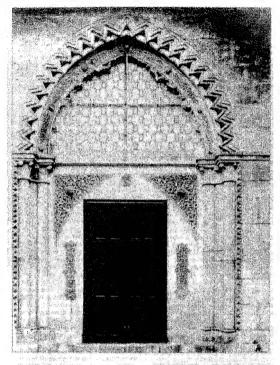


SARPE WASHING



نقوش كتابية (علم موقعة العقاب)

sharif washing



واجهة مصلى اسويتين، دير لاس أوللجاس دى برغش، تقوض كوفية طبقًا لقراءة أما دور لوس ريوس خلق (لله الارض ومن عليها)

sparif mahmand

المراجع

CAPÍTULO I

Iniciamos esta bibliografía con un escrito, extractado, de Rafael Casteión, publicado en Nápoles en 1967, que da cuenta de las actividades arqueológicas en Madinat al-Zahra hasta ese año, "En 1910 el Estado español emnezó la excavación en regla continuada hasta nuestros días con las lógicas incidencias, alcanzando notable celeridad en los últimos años. Han ido dando cuenta de los trabajos las memorias oficiales publicadas por distintos organismos: Junta Superior de Excavaciones y Antieüedades, Excavaciones de Medina al-Zahra, por R. Velázquez Bosco, 1923 -en este año al-Zuhra es declara Monumento Histórico Artístico Nacional por Real Decreto-: Excavaciones de Medina Azahara, por la Comisión Directora (R. Casteión, F. Hernández, E. Ruiz, y J. Navascués), 1924; Excavaciones en Medina al-Zahra, por la Comisión Directora (R. Jiménez, E. Ruiz, R. Casteión v F. Hernández), 1926; Excavaciones del Plun Nacional en Medina Azahra, Campaña de 1943, por R. Casteión, 1945. En 1925 se publicó el primer plano de la ciudad palatina como fruto de los desvalos de una Comisión de Monumentos en la que estaban integrados Navascués y el amuitecto municipal F. Hernández. Las excavaciones tuvieron un primer perfodo- 1924 -1936- y otro a partir de 1944 en el que se excavó el "Salón Rico", con breve memoria del mismo publicado por R. Castejón en 1945. Los trabajos en la ciudad palatina de 1945 a 1963 se centraron en la restitución o reconstrucción de dicho salón a cargo del arquitecto F. Hemández. En 1964 las excavaciones adquiricron un aran empuie. De la finca la Dirección General de Bellas Artes adquirió del orden de dicciocho hectáreas, es decir, prácticamente toda la parte noble o regia de la ciudad palatina. Se inicia la excavación de la mezquita de al-Zalira bajo la dirección de P. Hemández, los trabaios arqueológicos, identificación de lo constructivo y lo decorativo fueron llevados a cabo por el arqueólogo Basilio Payón Maldonatio autor de la memoria editada por la Dirección General de Bellas Artes, con planos,

fotos y grabados. Los aledaños de la mezquita fueron excavados entre 1965 y 1966, junto con el pabellón de en medio de la terraza del "Salón Rico". Hasta aquí el escrito de Castejón.

A continuación de F. Hernández Giménez y hasta nuestros días la actividad en Madinat al-Zabra cominuó bajo la dirección de arquitectos, en los últimos años las excavaciones canalizadas y divulgadas por el arqueólogo Valleio Trieno. El cambio de la dirección de la ciudad de arquitectos a arqueólogos propiamente se fraguó en el año 1966, con mi estancia estentando la Dirección General de Bellas Artes el arqueólogo Gratiniano Nicto, gran impulsor de las excavaciones en aquel tiempo, quién fiel a la voluntad de E. Hernández decide que éstas continuaran regidas por arquitectos por razones técnicas; no sin antes haberse reconocido que en al-Zuhra era preciso la actuación conjunta de arquitecto y arqueólogo; de una parte, el desmonte o desescombro y la reconstrucción en al-Zahra demandaba la figura del arquitecto: de otra, la mano experta de un arqueólogo o investigador encargado de llevar a buen puerto los trabajos de conservación, estudio y estalogación lo mismo de la arquitectura que de la incontable decoración como vía previa a la publicación sistemática de lo descubierto. En ello medió la actuación del arqueólogo Almagro Martín, Esta nueva apertura por fin tiene lugar en las últimas décadas de los ochenta contado con la dirección de Vallejo Triano bajo cuvo impulso nace la revista Cuademos de Madinat al-Zalira, órgano divulgador en nuestros días de cara a la comunidad especializada de las actividades científicas, arquitectónicas y arqueológicas desarrolladas en la ciudad palatina. En ese tiempo vio la luz el libro póstumo de F. Hernández. Madinat al-Zahra, Arquitectura y decoración, publicado en Granada, 1985.

ARJONA CASTRO, A., "La alnunia "al-Rusafa" en el yacimiento arqueológico de Turruñuelos", Abulcasis. 144, 2000, 34-50.

- "Una alberca árabe abandonada. Hallados los restos de la almunia Dar al-Na'ura en el Cortijo del Alcalde y huerra del Caño de María Ruíz", Abulcasis, s. 1., 28-33.
- Urbanismo de la Córdoba medieval, Córdoba, 1907.
- C'ABALLERO ZOREDA, L., "Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media española. Arquitectura y escultura de influjo aneya en la Península Ibérica entre mediadus del sigla VIII e inicios del siglo X", Al-Qantora, XV, 1994, 321-351.
- CABAÑERO SUBIZA, B., "Notas para el estudio de la evolución de los tableros parietales del arte andalusí desde la época del emirato hasta la de los Reinos de Tuifa", Cuadernos de Madinar al-Zuhra, 4, 1999, 103-129.
- CAMPS CAZORLA, E., Módulo, proporciones y composición de la arquitectura califal anadobesa; Madrid, 1953.
- CASTEION, R., "Una Córdoba desaparecida", B. R. A. C. B. L. N. A. de Cóntaha, 1924,

 "Córdoba califal", B. R. A. C. B. L. N. A. de
- Córdoba, 25, 1929.

 "—"Nuevas excavaciones en Madinat al-Zahra: el Salón de Abd al-Rahman III. Al-Andalus, X. 1945, —"Hallazgos del presunto aleázar del Bostán", Al-
- Mulk, 2, 1961.

 "Excavaciones en el Alcázar de los califes", AlMulk, 2, 1961-1962.
- "Piezas califales en Londres", Al-Mulk, 4, 1964-
- "Las excavaciones de Mudinat al-Zahru en Córdoba". Atti del III Congresso di Estudi Arabi e Islamici. (Ravello 1966); Napoli, 1967, 257-265-
- Medina Azahara, Everest, 1976.
- "Memoria de la excavación de la mezquita de al-Zahra", Al-Mulk, 4, 94-95 (recensión de la Memoria de la excavación de la mezquita).
- Memoria de la excavación de la mezquila).

 CASTEJÓN, ROSARIO, "Medina al-Zahra en los autores árabes", Al-Mulk, 2, 1961.
- CASTILLO OALDEANO, F., MARTÍNEZ MADRID, R., "La viviendu hispanomusulmanu en Bayyana-Pechina (Almeria)", La cara hispanomusulmano. Aportaciones de la arqueología, Granada, 1990.
- CRESSIER, PATRICE, "Les chapiteaux de la grande mosquée de Cordoue (oratoires d'Abd al-Rahman I et d'Abd al-Rahman II et la sculpture de chapiteaux a l'époque emirale". Sonderdruck, "aus Madrider Mitteillungen, Madrid, 1984.
- "El renacimiento de la escultura de capiteles en la ópoca e mirul: entre Oriente y Occidente", Cuadernos de Madima al Zalara, 2,1991, 165-187.
 "Los capiteles islámicos de Toleçio", Entre el Califato y la Taija: mil años del Cristo de la Luz, Toledo, 2000, 169-196.
- CRESWEL, A., Short account of Early Muslim Architecture, 1966.

- DESSUS-LAMARE, A., "Fitude sur le bahw, organe d'architecture aussulmane", Journal Asiatique, 1936, 529-547.
- EWERT, CHR., "Precursores de Madinat al-Zahm. Los palacios omeyas y labasies de Oriente y su ceremunia utilico (1)", Cnadernos de Madinat al-Zahm. 3, 1991, 123-163.
- GÓMEZ-MORENO, M., Arte árabe español hasta los almohades, Ars Hispaniae, III. 1951.
- "Capiteles árabes documentados", Al-Andatus,
 VI, 1941, 422-28.
 HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, F. Y OTROS, Memoria de
- Excavaciones, 1924-1924, 1925-1926.

 "Arte musulmán. "La techumbre de la Gran Mezquia de Cósdoba". Archt. Esp. de Arec y Arquenlogía, 2, 1941, 191-225.
- Hemández Jiménez, R. El gran alminiar de Abdals Rahman III en la Masquita Mayor de Córdoba.
 Génesis y repercusjones Granada, 1975.
 El cado en la historiografía drabe de la
- Mezquita Mayor de Córtobo, Mudid. 19611

 Madinat al-Zalira, Arquitectura y decorration.
 Granada, 1985.
 GARCÍA GÓMEZ, E., "Nous sobre la copognife cor-
- dobesa en los "Anales de al-Hakam II" por "Isa Razi", al-Andalia; XXX-XXXII, 1948, 209-226. GOLVIN, L., "Note sur un decor de marbee irouvé à
 - Medinat al-Zehra", Al-Andelua, XXV, 1960, 172-188.

 "Le palais de Ziri à Achir (dixième slècle J. C.1".
- Ars Orientalis, VI, 1966.

 JIMÉNEZ MARTÍN, A., "Lus jardines de Madinat al-Zahra", Cuadernos de Madinat al-Zahra, I, 1987.
- 81-92, KÜHNEL, E., "Lo antiguo y lo oriental como fuente del arte hispanomusulmán", Al-Mulk, 4,1964-65, 5-21.
- LABARTA, A., BARCELÓ, C., "Las fuentes árabes sobre el-Zahra. Estudio de la cuestión". Cuadernos de Madinat al-Zahra, I, 1987, 93-106.
- LILLO ALEMANY, M. M., "Algunas similitudes decorativas entre el arte omeya oriental y la Mezquita de Cordoba". Actas del XXIII Congreso-Internacional de Historia del arte, U, 1973, 128-135.
- LÓPEZ CUERVO, S., Madinat al-Zahra en el urbanismo musulmán, Madrid, 1983. – Madinat al-Zahra 1985-2000. 15 años de gestión, Córdoba, 2000.
- LÓPEZ-OTERO, M., "Palucio de Medina az-Zahra", Bol. R. A. H., CXX, 1947, 303-313.
- MARÇAIS, Ö., L'architecture musulmane d'Occident. Transie, Algérie, Maroc, Espágne et Sicile, París. 1926.
- L'architecture musulmane d'Occident, Paris, 1954.

- MARFIL RUÍZ, P., "La iglesia paleocristiana de Santa Catalina en el Convonto de Santa Clera (Córdoba)". Revista del nuseo Municipal de Algeciras, l. 1996.
- MARTÍNEZ NÚÑEZ, M. A., "Epigrafes a nombre de al-Hakam II en Madinat al-Zahra", Cuadeenax de Madinat al-Zahra, 4, 1999, 83.
- NAVASCUÉS Y DE PALACIO. JORGE DE, "Una escuela de aboraria, en Córdoba, de fines del siglo IV de la Hégira (XI de J. C.)", Al-Andalus, XXIX, 1964, 199-206.
- OCANA JIMÉNEZ. M., "Capiteles epigrafiados de Madinai nl-Zahra", Al-Andalus, IV, 1936-1939, 158-166.
 - 158-166.

 "Las ruinas de "Alamiría". Un yacimiento arqueológico erróneamente denominado". Al-
 - Quatara, V. 1984, 367-381.

 "Capiteles fechados del sigle X", Al-Andalus,
 - V, 1940, 437-439.
 - "Inscripciones árabes descubiertas en Madinat
 al-Zohra en 1944", Al-Andalus, X, 1945, 154-159.
 "Ya far el estayo", Cuadernos de la Alhambra.
 - "Ya Tar el estavo", Cundernos de la Athamora.
 12, 1976, 217-223.
 "Arquitectos y mano de obra en la construcción de la mezimina de Occidento". B. R. A. C. 102,
- 1981, 97-138.

 PAVÓN MALDONADO, B., Memoria de la excavaelda de la mezquita de Madinat al-Zahra.
- elón de la mecquita de Madinat al-Adira. Excavaciones Arqueológicas en España, 50. Madrid, 1966.
- "La mezquita de Madinat al-Zahra", Bal, Asno. Esp. De Orientalistas, III, 1967, 217-232.
- "Influjos nocidentales en el arie del califato de Córdoba", Al-Andulus, XXXIII, 1968, 205-220.
- "Sobre el origen sirio de las almenas decorativas hispanomusulmunas", Al-Andalus, XXXIV, 1969, 201-204.
- "Capiteles y cimaçios de Madinat al-Zahra tras las áltimas excavaciones", Arch. Esp. de Arte, XLII, 1969, 155-183.
 "Sobre el romanismo de los aleros califales",
- Ai-Andaius, XXXVI, 1971, 197-261.

 "Alminares cordobeses", Bal. de la Asse. Esp.
- de Orlenalistas, XII. 1976. 181-210.

 Las almenas decorativas hispanomusidmanas.
 Madrid. 1967.
- "La maior Mayor de Carte califal de Cérdoba y
- la Mezquita Mayor de Qayrawan en el sigle XI¹, Cuadernos de la Alhambra, 4, 1968.
- Tudela, Cludad medieval: arte islámico y mudéjar, Madrid, 1978.
 "Presencia helenística y bizantina en el arte
- omeya occidental", Andalucia Islamica, IV-V, 1983-1986, 279-305, — El arte histomornusulmin en su decoración
- geométrica, Madrid, 1989:

 El prie hispanomusulmán en su decoración flo-
- El arte hispanonusulmán en su decoración floral, Madrid, 1990.
- "Sobre arte y arqueología hispanomusulmana.
 Algunas anotaciones". Hamenale al profesor

- Jacinto Bosch Vild, II. Granuda, 1991 (sobre inseripciones de la mezquita de Madinat al-Zuhra). — "Córdoba y los origenes de la aquitectura
- "Córdoba y los origenes de la arquitectura hispanomusulmana. Aspectos técnicos", B. R. A. C. C. R. L. N. A., 127, 1994, 269-341.
- TERRASSE, H., "Les tendances de l'art hispanomauresque à la fin du X et au début du XI siècle". Centenario de Ahen Hazam. Il sessiones de Cultura hispanomusulmana. Córdoba, 1963, 19-24.
- "I a sculpture monumentale à Cordune au IX ème siècle", Al-Andalus, XXXIV, 409-417.
- TORRES BALBÁS, L., "Basas califates decoradas", Al-Andalus, II, 1934, 342-344. — La Mezonita de Cóndoba y Madinat al-Zahra.
 - La Mezquita de Cóxdoba y Madina al-Zahra, Monunentos Cardinales de España, XIII. Madrid, 1952.
 - "Precedentes do la decoración mumi hispanomusulmana". Al- Andahis, XX, 1955.
 - "Arte hispanomusulmán hasta la caída del califato de Córdoba", en Historia de Espalta, de R. Menéndez Pidal, Madrid, 1957.
 - VALLEIO TRIANO, A., "El baño próximo al Salón de Abd al-Rehman III", Cuadevnos de Medinas al-Zahra, 1, 1987, 141-165.
 - "Madina; al-Zahra; el triunfo del estado islámico", en Al-Andalus: las arres Islámicas en España, Granada, 1992, 27-41.
 - (coordinador). El Salón Rico de Madinat al-Zahra, Córdoba, 1995 (con lu participación de Ewert, Natsacha Subisch, Crossier, M. Barceló), "El proyecto urbanístico del Estado Califal, Madinat st-Zah-ra", en Arquitectura del Islam Occidental, Barcelona, 1995.
 - VELÁZQUEZ BOSCO, R., Medlna Azzahra y Alamiriya, Maárid, 1912.
 - PARA PARALELOS CON EL ARTE ÁRABE ORIENTAL Y EL BIZANTINO: ALMAGRO GORBEA, A., El Palacio Omeya de Amman, I, La arquitectura, Madrid, 1983; BARAKI, D. C., Guide to the Umarvad Polace at Khirbat al-Maffar, Jerusalén, 1947; CIRYL MANGO, Arquitectura paleocristiana y bizanthia, Madrid, 1989; CRESWELL, K. A. C., The Muslin Architecture; parte 1: Umayyads; parte II. Early Abbasids, Umayyads of Córdoba, Aghlubids, Tulunids and Samunids, Oxford, 1932-1940 (1969); DIMAND. M. S., A Handbook of Muhammedan Decotrative Arts, Nueva York, 1930, y " Studies in Islamic Omament", Ars Islamica, IV, 1937; DOUCCEL VOUTE. P., Les pavements des églises byzantines et du Liban, 1988; FLURY, S., " Le décor de la mosquée de Nâyim". Syria, 1921; FRANZ, H. O., Von Baghelad bis Cárdoba, Grez, 1984; GRABAR, A., Sculpture Byzantine de Constantinopla (IV-X siécle), Paris, 1963; GRABAR, O., City in the Desert. Quar al-Hayr East, 1978; Hamilton, R. W., en The Quartely, XI, XII, XIII, 1945.1948 (esculturus y capiteles omeyas), y Khirbai al-Maffar, Oxford, 1959; HARRAZI, N., Chapiteaux de la Grande masquée de Kalrowan, I-II, Tunis, 1982;

Herzfeld, E., Die Ausgrubungen von Semarn. Berlin, 1913, v Der Wanschmitck der Buiten von Samarra und seine ornamentick, Berlin, 1923; KRAUTHEIMEN, R., Arquitectura palencristiana y bicantina: LECHLER, G., "The tree of life, in Indo-european and Islamic cultures", Ars Islamica, IV. 1937: LEPAGE, CLAUDE, "L'omament végetal fantastique et le pseudorealisme en peinture bizantine", Cahiers archéologiques, XIX, 1969; SAUVAGET, J., La mosquée omeyyade de médine, Paris, 1947; SEBAG, Paul, La Grande mosquée de Kairanan, 1963; STERN, H., Les masainnes de la Grande Mosquée de Cordone, Berlin, 1976; TALBOT RICE, D., The Oxford Excavations at Hira". Ars Islamica, I. 1934; Wesell, Klaus, L'ari copie, 1964; SOUDEL- THOMINE, D. y J., "Ouestions de ceremonial ábbaside", Revue des études islaniques, 1960, 121-148 ; y Lu civilisation de l' Islam classique, Paris, 1968. ZBISS, S. M., muhdiya ei sabru-Mansuriya, Journal Asistique, 80-03

CAPITULO II

- AMADOR DE LOS RIOS, R., Manumentos arquiteciónicos de España: Toledo, 1905.
- AZUAR RUIZ, R., Denia islámica: arqueología y poblamiento, Alicante, 1989.
- BARGEBUHR, P. FREDERICK, "The Lennes Albambra Palace of Elevent century", The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XIX, 3-4, 1956.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, La Aljafería, Zaragoza, 1977.
- BRISCH, KLAUS, "Zu einer Gruppe von islamischen Kapitellen und Basen des 11 jhdts. in Toledo", Aus den Madrider Mitteilungen, 2, 1961, 206-212,
- CABARERO, B., "Los restos islámicos de Malejan (Zaragoza). Datos para un juicio de valor en el contexto de los talleres provinciales". Cuadernos de Estudios Boritanos, XXIX-XXX, 1993, 11-
- CALVO CAPILLA, S., "Reflexiones sobre la mezquita de Bab al-Mardum y la Capilla de Belén (convento de Santa Fe) de Toledo a la luz de los nuevos datos", Entre el Califato y la Trifa: mil años del Cristo de la Luz, Toledo, 2000, 335-346.
- CARA BARRIONUEVO, L., La medina islámica de Abneria y su alcazaba, Almeria, 1990. La alcazaba de Almería en la énoca califal. Aproximación a su conocimento orqueológico,
- Almería, 1990. DELGADO VALERO, CLARA, Toledo islámico: ciudad, arte e historia, Toledo, 1987.
- DÍAS ESTEBAN, F., "Nuevas inscrinciones cúficas de Toledo", Al-Andaliis, XXXI, 1966, 242-245.
- EWERT, CHR., Spanisch- Islamiche Systeme sich Keuzender Bögen, III. Die Aljaferla in Zaragoza, 1978 v 1980.

- "Tradiciones omeyas en la arquitectura palatina de las época de los Taifas. La Aliafería de Zaragoza", Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, 11, 1973, 62-75. - Hallazgos islámicos en Bulaguer y la Aljaferia de Zaragoza, Excavaciones Arqueológicas en España, 97, Madrid, 1979-1980.
- GALLOTTI, J., "Sur une cuye de marbre", Hespéris, GÓMEZ-MORENO, M., Arte mudejar toledano, Madrid, 1916.
- Ars Hisponiae, III, 1951, GOLVIN, L., Recherches archdologiques à la Qui'a
- des Bain Hammad, Parls, 1965.
- QUERRERO LOVILLO, J., Al-Quar al-Mubaruk, el Aledzar de la Bendición, Sevilla, 1974.
- BUILLEN ROBLES, E. Mdiago musulmana. Málaga, 1957 INIGUEZ ALMECH, F., "La Aliafería de Zaragoza.
- Presentación de nuevos hallozgos". Actas del Primer Congreso de Estudios ácribes e Islándicos, Madrid, 1964, 358.
- El plano de la Aljaferia, Zaragoza, 1947.
- Así Jue la Alfafería, Zaragoza, 1952.
 "Las murallas del palació de la Alfafería", rev. Aragón iurístico y monumental, 309, Záragoza,
- JIMÉNEZ MARTÍN, A., La mezquita de Almonaster, Huelva, 1975.
- MARÇAIS, U., Coupole et plofonds de la Grande Mosquée de Kairouan, París, 1928.
 - LASA GRACIA, C., "Inscripciones de la Aliafería y fondos islámicos del museo de Zaragoza", Bol. del Museo de Zaragoza; 6, 1987, 246-288.
- LÉVI-PROVENÇAL, E., "la Aljafería", Enciclopédie de Uslanı, IV, prim. edic., 161.
- MIRALLES, E., Bah al- Kofol (puerta de Sama Margarita), 1908-1909.
- PAVÓN MALDONADO, B., Arte toledano: islámico y mudéjar, Madrid, 1988.
- "Nuevos capiteles hispanomusulmanes en Sevilla", Al-Andalus, XXXI, 1966, 353-363, - "La primitiva alcazaba de Málaga (siglos X-
- Fábricas y procedimientos constructivos", Jábera, 72, 3-23. - España y Túnez. Arte y arqueología islámica.
- Madrid, 1966.
- Tratado de arquitectura hispanomusylmana, II, Ciudades y fortalezas, Madrid, 1999, PÉRES, H., La poésic andalouse en grabe classique
- au XI siècle: ses aspects genéraux et sa valeur documentaire, Paris, 1937. PORRES MARTÍN CLETO, J., "La iglesia mozárabe
- de Santa María de Alficén", Historia mozárabe, I Congreso Internacional de Estudios Mozdrabes, Toledo, 1978, 29-42;
- PRIETO VIVES, A., Los reinos de Taifas. Estudio histórico- numismático de los musulmanes espanoles on el siglo V de la Hégira (XI de J. C.). Madrid, 1926.

- PUERTAS TRICAS, R., "La alcazaba de Málaga y su distribución espacial", Jábego, 55, 1987, 27-40.
- ROJAS RODRÍCIUEZ, J. M., VILLA GONZÁLEZ, J. R., "Casas islámicas de Toledo", Entre el Califuto y la Tuffa: mil oños del Cristo de la Luz. Toledo, 2000 (estudio a raíz de pocas cusas árabes del siglo XI reutilizadas y reformadas en los siglos posteriores.
- RUBIERA MATA, M. J., La wife de Denia, Alicante, 1985.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, M., "La cora de Ilbira (Granada y Almería) en los siglos X y XI, según al- "Udri (1003.1085)", C. H. I. 76, 43-46.
- SAVIRÓN, P., "Sobre la Aljaferia", Museo Españal da Antigüeslades, I-II. 1873, 145.
 - "El artehometano en la Aljafería". "evista de Archivos, i 873.
- SECO DE LUCENA, L., "El palacio del taifa al-Mu tasim". Cuadernos de la Alhumbra,3, 1967,
- SOUTO LASALA, J. A., "La puerta de la entrada en la Aljafería en época Taifa a laz de las excavaciones cralizadas en 1985". Il Congreso de Arqueología Medleval Española, II, Madrid, 1987, 23, 239.
- TABALES RODRÍGUEZ, M. A., "Investigaciones arqueológica en el Alcúzar de Sevilla", Apuntes dal Alcúzar de Sevilla, 1, 2000, 13-45.
- TERÉS, E., "Le développement de la civilisation probe a Tolède ». Cahiers de Tunisie, XVIII,
- 1970, náms. 69-70, 73-86. TERRASSE, H., "Notes sur l'art des reyes de Taifas",
- Al-Andains, XXX, 1965, 175-180. TORRES BALBÁS, L., "Hallazgos en la alcazaba de
 - Málaga", Al-Andalus, 11, 1934, 344-357,
 "Excavaciones y obras en la alcazaba de Málaga
 - (1934-1943", Al-Andalus, IX, 1944, 173-190.

 "El barrio de las casas de la alcazaba de
 - Milago", Al-Andalus, X, 1945, 396-409.

 "Restos de una casa árabe", Al-Andalus, 1945.
- "Almería islámica", Al-Andalus, XXII, 1957.
 "La mezquita Mayor de Almería", Al-Andalus, XVIII, 1958.
- VALENCIA RODRÍGUEZ, R., El espacio urbano de la Sevilla drabe, Sevilla, 1988.

CAPÍTULO III

- ABD AL 'AZJZ SALEM, "La puerta del Perdón en la gran mezquita de la aleazaba de Sevilla", Al-Andatus, XLIII, 1978, 201-207.
- AGUILAR, M. D., "Dos alminares malagueños", Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1975.
- ALMAGRO, A., "El Patio del Crucero de los Reales Alcázares de Sevilla", Al-Qantara, XX, 1999.
- ANTUÑA, P., Sevilla y sus monumentos árabes, 1930.
 BASSET, H., TERRASSE, H., Sanctuaires el forteresses almohades, París, 1932.

- BAZZANA, A., CRESSIER, P., Shaltis / Saltés (Huciva). Une ville médiévale d'al-Andalus, Madrid, 1989.
- BOSCH VILÁ, J., Lus almorávides, Madrid, 1990. CAILLÉ J., In mosquée de Hasan à Rabat, Rabat, 1954. CAMBAZARD AMAHAN. C., Le décor sur bois
- duns l'architecture de Fès, Paris, 1989.
 Clampini, L., "Los dibujos del tejido de la capa de Ferrae: una interpretación simbólica". Actas XIII
- Congreso CEHA, vol. I. Granada, 2000, 75-85.
 COLLANTES DE TERÁN, F., ZOZAYA, J.,
 "Excevación en el pelacio al mobade de la Bubayra
 (Sevilla)", Noticiario Arqueológico Hispano,
 Arqueología, 1, 1972.
- GESTOSO Y PÉREZ, J., Sevilla monumental y artistica, Sevilla, 1889.
- GÓMEZ-MORENO, M., Ars Hispaniae, III.
- EWBRT, CH., "El mitrab de la mezquita mayor de Almería", Al-Andelus, XXXVI, 1971, 391-460.
 "Arte mablusí en Marruecos: Los capiteles almohades de la Kutubiyya de Marrakech", Acia 1 congreso de Arqueología Medieval Española, Zargacoa, 1986.
- HUICI MIRANDA, A., Historia política del imperio almohade, Teluán,
- JIMÉNEZ MARTÍ, A., "Las yeserías de la Giralda", Andalucía Islámica. Textos y Estudios, II-III, Granada, 1983.
 - y Almagro Gorbea, A., La Giralda, Madrid,
- JIMÉNEZ SANCHO, A., "Hallazgo de un zócalo pintado islámico en la catedral de Sevilla", Al-Oantora, XX, 1999, 2.
- MANZANO MARTOS, R., Patius con jardín en la Sevilla istámica, Sevilla, 1991.
- El Alcazar de Sevilla: Los palacios almohades en el áltimo siglo de Sevilla istâmica, Sevilla, 1995. MASLOW, BORIS., "La quibba Barudiyyin à Marrakus". Al-Andalus, XIII, 1948. 180-185.
- Marrakus", Al-Andalus, XIII, 1948, 1811-185.

 MARÇAIS, G., Y WILLIAM, Les monuments arabes
- de Tiencen, Paris, 1903.

 Marçais, G., Manuel d'Art musulman, L'Architecture.... 1, Paris, 1926 (del siglo IX al XII).

 "Le mihrab mahgrabin de Touzeur", Memarial
 - H. Basset, Paris, 1928, 39-58.

 —"Sur la Grande Mosquée de Tlemoen", Annales de l'Institut d'Etudes Orientales, VIII, Argel, 1949-
- 1950. MEUNIÉ, J., Y TERRASSE, H., Recherches archéologiques à Marrakach, Paris, 1952.
- MBUNIÉ, J., TERRASSE, H., DEVERDUN., C., Nouvelles Recherches archéologiques a Marrakech, Paris, 1957.
- NAVARRO PALAZÓN, J., "Arquitectura y artesanía en la cora de Tudmir", en Historia de Cartagena, V. Murcia, 1986, 411-485.
 - "La casa andalusí en Siyasa: ensayo para una clasificación ilpológica", La casa hispanemusulmana. Aportaciones de la arqueología, Granada, 1990, 177-201.

- "Un ejemplo de vivienda urbana andalusí; la casa 6 de Siyasa", Archéologie islamique, 2, 1991, 97-125.
- —"La Dar el-Sugra de Murcia. Un palacio andalusí del siglo XII", ca Gayrand, R. P. (ed.). Collogue Internacianal d'archéologie islamique, IFAO, Cairo, 1993.
- y Jiménez Casúllo, P., Casus y palacios de al-Andalus (siglos XII y XIII), Murcia, 1995.
 (ed.), Casas y palacios de al-Andalus, Siglos
- XII y XIII, Barcelona, 1997.
- OCAÑA JIMÉNIEZ, M., "Zóculos hispanomusulmanes del siglo XII", Af-Andalus, X, 1945. 154466, Las cipulus de la mezquita de l'inscripciones de sus celosfas", Madrider Brehrâge, X, 1961, 160165.
 - "Panorimiea sobre el arte dimohade en España", Cuadernas de la alhambra, 26, 1990, 91-111.
- OJEDA CALVO, R., Un edificio almohade bujo la casa de de Miguei de Maraña. El áltimo sigio de la Sevilla almohade, 1995.
- PAVÓN MALDONADO, B. "Miscelánea de arte hispanomusulmán". Bol. de lá Asoc. Esp. de Orientalisas, XV. 1979, 309-222 (incluye palacio de Pinohermoso de Játiva).
 - Jerez de la Fromeru: ciudad medleval, Arte Islantco y mudéjar, Madrid, 1980.
 - "La torre del Oro de Sevilla era de color amarillo", Al-Qantara, XIII, 1992, 123-139,
 - Tratado de orquitecturo hispanomesúlmano, II.
 Ciudades y fortalezas, Madrid. 1999.
 "Arcos entrelazados y rombos- tsebka- en la
 - arquitectura magrebi y la hispano-musulmana". Hespéris-Tamuda, XXXIV, 1996, 45-129. - Arquitectura islámica y mudétar en Huciya y su
 - provincia. Prototipos y espacios en la Andalucia islamica, Huciva, 1996. — "Planimetría de ciudades y fontalezas árabes del
 - norte de África". Cuadernos del Archivo Municipal de Centa, 9, 1996, 17-162.
 - "Los almehades, Abu-l- Ulà Idris el Mayor y su sobrino del mismo nombre. Fonciones arquitectónicas en Ccuta, Sevilla, Ifriqiya y Silves", Cuadernas del Archivo Central de Ceuta, 12, 2003, 63-194.
 - "Bibarrumbla", Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, 49, 2000, 131-159.
- POZO MARTÍNEZ, I., "El despoblado islámico de "Villa Vieja", Calasparra (Murcia). Memoria preliminar", Miscelánea Medieval Murciana, XV, 1989.
- RIVERA RECIO, J. M., "Patrimonio y señorio de Santa María de Toledo desde 1086 hasta 1208", Auales Toledanos, IV. 1974.
- PACUAL, J., MARTI, J., BLASCO, J., CAMPS, C., LERMA, J.V., LÓPEZ, L., "Lo viviende islámica en la cividad de Valencia. Una aproximación de conjuntu", f.a casa hispanamusulmena. Aportaciones de la arqueología, Granade, 1990, 305-318.

- SALEM, ABD AL 'AZIZ, "La puerta del Perdón en la gran mezquita de la afeazaba almohade de Sevilla", Al-Andolus, XLIII, 1978, 201-107.
- SÁNCHEZ SEDANO, María del Pilar, Arquitectura musulmana en la provincia de Almeria, Almeria, 1988.
- SAUVAGET, J., "Sur le mimbur de la Kutubiya de Marrakech". Hespéris, XXXVI, 1949.
- SLIMANE-MOSTAFA ZBISS. "Considerations sur la tentative de restauration du pouvoir alatoravide en Maghreb Central et Oriental", Acrass dal III
- Coloquio Hispano-Tunecino: 1972, Madrid: 1973. TERRASSE, H., "La Grande Mosquéo almohade de Sevilla", Menundal blend Boxer, París: 1928.
- Sévilla", Memorial Henri Basses, París, 1928.

 y Mounié, Recherches archéalagiques à
- Marrakech 1952.

 y Mound, Nouvelles recherches archidologiques
- è Marrukech, Parls, 1957.

 L'Art-hispono-mauresque des origines du XIII siècle, Puris 1932.
- "Almoravides y alruchades. Le rol du Maghrib dans l'evolution de l'ait hispano-mauresque ». Al-
- Andalus, XXIII, 1958; 127-14);
 Las miniquées d'al-Qurandyin à Fès et l'art des almoravides, 1957.
- Un bois scripté du XII stècle trouvé à Marrukech Al-Andalus XXXIV, 1969, 419-421. TORRES BALBÁS, L., "Pascos arqueológicos por la
- España musulmana: Murciall, Boletín de la sinita del Patromato del Musao Provintial de Balas Artes de Murcia, XIX-XII, 1932, 33, Murcia, 1933, – "La Torro del Oro-en Sevilla", Al-Andatus II,
- 1934. - "Monteagudo y "Bi Castillojo", en la Vega de
- Granada", Al-Andulus, II, 1934.

 "La Alhambra de Granada antes del siglo XIII", Al-Andulus, V, 1940, 155-174.
- "La mezquita de al-Qanatir", Al-Andalus, VII., 1942, 417-437.
- "Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana", Al-Andalus, VII, 1942, 395-417.
- "Arquitectos undaluces de la época almorávide y almohade", Al-Andalus, XI, 1946.
- Arte almohade. Arte nazari. Arte mudējar, Ars Hispaniae, IV, 1949.
- "Nuevas perspectivas sobre el arte de al-Andalus bujo los almorávides", Al-Andalus, XVII, 1952, 403-433.
- Artes almardvide y almahade, Madrid, 1955. - "El mihrab ulmohade de Mértola (Portugal)",
- Al-Andalus, XX. 1955, 188-195.

 "Patios de crucero", Al-Andalus, XXIII, 1958,
- "Patios de crucero", Al-Andalus, XXIII, 1958, 171-192.
- TUBINO, D., Estudios sobre el arte en España. La arquitectura hispano-visigoda y drabe española. El Alcázar de Sevilla. Una iglesta mazdrobe. Sevilla, 1886.
- VALOR PINCHOTA, M., La arquitectura militar y paiatina en la Sevilla musulmana, Sevilla 1991.

- VALLE FERNÁNDEZ, T., Respaldiza Lama, P. J., "Lu pintura mural almohade en el palacio del Yeso", Apuntes del Alcacar de Sevilla, 1, 2000, 57-
- VIGIL ESCALERA, M., ABAD GUTIERREZ, J., El jurdin musulmán de la antigua Casa de la Contratación de Sevilla, Sevilla, 1999.
- VICUERA MOLINS, M. J., "Al-Andalus en época almohade", Actas del V Coloquio Internacional de historia medieval de Andalucía (1986), Córdoba. 1938, 9-29.
- ZANÓN, J., Topografía de la Córdoba almohade según las fuentes árabes, Madrid, 1989.

CAPÍTULO IV

- AMADOR DE LOS RÍOS, R., Expuña, sux monumentos y orte, su naturaleza e historia. Murcia y Albacete, Barcelone, 1889, 445-449.
- BARCELÓ, C., "Les yeserfas ámbes de Onde", Bol. de la Sociedad Castellonense de Cultura, LIII. 1977, 356-364.
 - y GIL ALBARRACÍN, A., La mezquita almohade de Fiñana (Almería), Almería- Barcelona, 1994.
- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A., "La aljoma muddjar de Sevilla", Al-Andalus, XLIII, 1978, 143-
- 162. CÓMEZ RAMOS, R., Arquitectura Aifonsi, Sevilla, 1975.
- El alcézar del Rey Dan Pedro, Sevilla , 1996.
 CRESSIER, P., Y OTROS, Estudios de arqueología medieval en Almería, Almería.
- CRESWELL, K. A. C., The Muslim architecture of Egipt, 1-II, Oxford, New York, 1952-1979.
- DAOULATLI, A., Tunis sous les Hofsides, Tunis, 1970.
 ESTALL, V., "Los yeserias árabes de Onda a la luz de
- las investigaciones acqueológicas", E Centre d'Estudis Municipal d'Onda, 3, 85-127. GARCÍN, J.G., MAIRY, B., REVAULT, G.,
- ZAKARIYA. M., Palais et maisums du Caire. Epoque mainelouque (XIIIe-XVIe siècles), París 1982.
- 1982. GÓMEZ-MORENO Y GONZÁLEZ, M., Guíu de Grunada, Granada, 1892.
- GÓMEZ- MORENO, M., "Granada en el siglo XIII" Cuadernos de la Alhambra, 2, 1966.
- GUERRERO LOVILLO, M., "La restauración del patio de los Naranjos", Archivo Hispatense, XVII, 1952.
- HITA RUIZ, VILLADA PAREDES, F., "Unas cusas morinies en el Arrubal de En medio de Ceuta",
- Caetania, 2, Algeoiras, 139-161. INIGUEZ ALMECH, E. "Las yeserias descubieras en las "Huelgus de Burgos", Arch. Esp. de Arte, 45, 1941, 306-308.
- KUBISCH, N., "la influencia del arte almonado en Toledo: Santa Muría la Blanca", en Entre el

- Califato y la Taifa: mil años del Cristo de la Luz, Toledo, 2000, 243-267.
- MALPICA CUELLO, A., "Intervenciones arqueológicas en el Secano de la Alhambra. El conjunto de los Abenecrajes", Cuadernos de la Athambra, 28, 1992, 81-133.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., "Sobre la luza primitiva de reflejo matálico", Arch. Españal de Arre, 1975. MASLOW, BORIS. Les mosquées de Fês et du Nord du Maroc. París. 1937.
- OCAÑA JIMÉNEZ, M., "Una muqabriya almohade
- malagueña". Al-Andalus, XI, 1946, 224-230.

 ORIHUELA UZAL, A., Casas y palaclas nazaries.

 Siglos XIII-XIV. Barcelona, 1996.
- PAVÓN MALDONADO, B., "Arte Islámico y mudéjur en Cuenca". Al-Quatara, IV, 1983, 357-383.
 Guadatajara mediçval. Arte y arqueología árabe y mudéjur. Mudrid. 1984 tyesedas mudíjur.
 - res de Siguenza).

 "Franteras anisticus en la Sevilla árabo-mudéjor". Rev. Del Instituto Egipcio de Estudios Islámi-
 - cos de Madrid, XXXI. 1999,108-144.

 (con la colaboración de Barceló, C.); El Quarto Real de Santo Domingo de Granada. Las origenes
 - del ante nazari, Granada, 1991.

 "Los origenes del arte nazari y de la Alhambra", Realidad y símbolo de Granada, Granada, 1992.
 - "La puerta del Vino de la Alliambra y el agle almohade de España y Norte de Africa". Cuadernos de la Alhambra, 31-32, 1995-1996, 15-92
 - La urquitectura isidutica y mudéjar en Huelva y su provincia, 1996.
 - Historia y arte de Toledo en el siglo XIII.
 Sobre los origenes del arte mudéjar", Homenaje al Profesor Calos Posac Mon, Instituto de Estudios Ceuties, I, 1998, 407-428,
 - "El lazo de 6 de la Alcudia (Elche). El primer ejemplo conocido de Occidente. Las trantas hexagonales en el arte árabe", Al-Qantara, XXII, 2001. 172-304.
- SARTHOU CARRERE, "Instalación en el museo de Játiva de las antigüedades firabes del palacio de Pinobemoso", Bol. de la Soc. Esp. de Antigüedades, 1931.
- SECO DE LUCENA, L., Piano de la Granada árabe, Granada, 1910.
 "De toponimia granadina", Al-Andalus, XVI.
- SORIANO SÁNCHEZ, R. PASCUAL NIBTO, J. "Aproximación al arabismo de la Yalencia medieval", El urbanismo medieval del país valenciano, Mudrid, 1993, 333-356.
- TERRASSE, H., La grande mosquée de Tran, Puris, 1943,
- TERRIZA, J. M., "Continuidad y evolución del arte almohade y mudéjar en la Iglesia parroquial de Villalba de Alcor", Actas del Simposia Internacional de nucleurismo, 1981.

1951

- TORRES BALBÁS, "La Alhambra de Granada en el siglo XIII.
 - L. Arte almohude. Arte nazari. Arte mudéjar, Ars Hispaniae, IV "Las yeserías descubiertas en las Huelgas de
 - Burgos", Al-Andalus, VIII, 1943, 109-254. - "Jativa y los restos del palacio Pinohermoso", Al-Andalux, XXIII, 1958.

CAPÍTULO V

- AGUILAR GARCÍA, M. D., Málaga mudéjar. Arquitectura religiosa y civil, Málaga, 1979. AGUILAR GUTIERREZ, J., "Restauración de las
- ninturas murales en la Albambra, Patio del Haren y retrete de la Sala de la Barca", Cuadernos de la athambra, 25, 1989, 204-211.
- ALMAURO GORBEA, A., ORIHUELA UZAL, A., SANCHEZ GÓMEZ, C., "La casa nazarí de la calle del Cobertizo de Santa Inés". Cuademos de la Alhambra, 25: 1902.
 - y ORIHUELA UZA! .. A., "Ln casa árabe de Zafra", Arte y cemento. 21, Bilbao, 1991, 43-
- ARTÉ, RACHEL, "Ouelques remarques sur le costume des musulmans d'Espagne au temps des nasri-
- des", Arabica, XII/3, 244-261. BARRIOS ROZÚA, J. M., Guía de la Granada desanurecida, Granada, 2001.
- BASSET, H., LÉVI-PROVENÇAL, E., "Chella: une necropole mérinide", Hespéris, 1922. BECERRIL GÓMEZ, J. A., Y CASTILLA BRAZA-
- LES, J., "Un poema árabe ¿inédito? En el exconvento de San Francisco de la Alhambra", Cuadernos de la Alhambra, 37, 2001, pp. 21-34.
- BERMUDEZ PAREJA, J., "Los restos de la casa árabe de la placeta de Villamena", Al-Andalus, XII. 1947. 161-164.
 - "El Generalife después del incendio de 1958", Cuadernos de la Alhambra, 1, 1965, 9-40. - y MORENO OLMEDO, M A. "El nalacio de
 - Abencerrajes", Cuadernos de la Alhambra, 5, 1969, 55-68
 - "Baños del Palacio de Comares", Cuadernos de la Alhambra, 2, 1975.
 - "El gran zócalo del Mexuar de la Allambra", Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, II. 1977, 57-61.
 - "La fuente de los Leones", Cuadernos de la Alliambra, 3, 1977. Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada.
 - Granada, 1974.
- BERMÚDEZ LÓPEZ, J., "Una introducción a la estructura urbana de la Alhambra", Al-Andulus. Las artes islámicas en España, Madrid, 1992, 153-
- CABANELAS, D., El techo del Salón de Comares en la Alhambra, decoración, símbolo y etimológia, Granada, 1988.

- "La fachada de Comares y la llamada puerta de la Casa Real de la Albambra". Cuadernos de la Alhanbra, 27, 1991, 1.º 3-119.
- "La Alhambra: Introducción histórica", Al-Andalus. Las artes Islâmicas en España, Madrid, 1992, 127-134,
- CHMELNIZKU, S., "Methods of Constructing Geometric Omamental System in the Cupola of the Albamben". Mugamus, 6, 1989.
- DICKIE, JAMES, "Notas sobre la jardinería árabé en la España musulmana". Miscelânea de Estudios Arabes y Fiebralcos, XIV-XV, 1965, 76-89
 - "Los palacios de la Alhambra", Al-Andalus, Las artes Islámicas en España, Granada, 1992, 135-
- PAIRCHILD RUGGLES, D., "Los jardines de la Alliambra y el concepta de jardín en la España islámica". Al-Andains. Lus artes islámicas en España, Granada, 1992, 163-173.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, A., Lo fachada del gala-clo de Comares. C. Mada, 1980. "El trazado de dos pórticos protonázartes el del exconvento de San Francisco y el del Patio de la Acequia del Generalife", Misceldneu de Estudios Arabes y Hebralcos, XXXI, 1982, 127-142.
- GALLEGO BURIN, A., La Alhambra, Granada, 1963. GALLOTI, J., Jardins et maisons du Maroc, Parls, 1926
- GARCÍA GÓMEZ, E., Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra, Madrid, 1943.
 - Foco de luz subre la Alhambra desde un texto de Ihn al-Jatih en 1362, Madrid, 1988,
 - "¿ Fue un "lavado de gato" la Nueva Alhambra? Una extraña opinión", Bol, de la Real Academia de la Historia, CLXXXIX, 1992, 367-424.
 - GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., "Roflexiones sobre la cerámica arquitectónica mudéiar de la Alhambra", Actas XIII Congreso CEHA, vol. 1, 2000, 121-133,
 - GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M., Guia de Granada, 1892.
 - "Pinturas de moros en la Alambra", Granada, 1916.
 - "Palacio árabe de Daralhorra", Bol. R. A. H., LCII, 1928, 485-488.
 - GÓMEZ ROMÁN, A. M., RODRÍGUEZ DOMÍN-GO, J.M., BERMÚDEZ LÓPEZ, J., "La fuente de los Leones en la Alhambra como símbolo de poder", Cuadernos de la Albambra, 28, 1992,
 - CONZALEZ HERNÁNDEZ, A., "El trazado del alzado del pórtico y del arco de acceso a la Sala de la Barca desde la guleria Norte del patio de los Arrayanes en la Alhambra", Cuadernos de la Albambra, 27, 1991, 119, 125.
 - HIGUERA, A. DE LA, MORENO DELGADO, A., "La almunia de los Altjares según dos autores árabes: Ibn 'Asim e Ibn Zamrak", Cuadernos de la Alliambra, 35, 1999.
 - GRABAR, O., La Alhambra, Iconografia, formas y valores, Madrid, 1980.

- GOURY, JULES, JONES, OWEN, Plans, elevations, sections and details of the Albambra, London, 1845, 1845.
- JIMÉNEZ ALCALÁ, B., "Aspectos buclimíticos de la aquitectura hispanomusulmana", Cuadernos de la Albanbra, 35, 1999, 13-29.
- JONES, OWEN, Guide Book to the Albumbra Court in the Crystal Palace, London, 1851.
- Grammar of the ornament, London, 1856.
 LEWIS, Phytmesique Sketches in Spain take during the years 1822 and 1833. London, 1836.
- LÓPEZ LÓPIEZ, C., ORIHUELA UZAL, A., "Una nueva interpretación de texto de lon al-latib sobre la Alhambra en 1362", Cuadernos de la Alhambra, 26, 1990.
- LOZANO. P., Antigüedades árabes de España, Madrid, 1804.
- MALPICA CUELLO, A., "El complejo hidráulico de los Albercones", Cuadernos de la Alhambra, 27, 1991, 65-103.
- MANZANO MARTOS, R., "Darabenaz: una alquería nazari en la Vega de Granario", Al-Andolus, XXVI, 1061-202-218
- MARÇAIS, G., "Remarques sur l' esthétique musulmane", Aunales de l'Institut d'Études Orientales, IV. 1938, 55-71.
- MARINETTO SÁNCHEZ, P., Los capiteles del palacio de los Leones de la Alhambra, Granada, 1995.
- MASLOW, B., TBRRASSE, H., Une maison merimide de Fes, R. A., 79, 1936. MEHREZ, G., Las pinturas musulmanos en el Partal
- de la Alitambra, El Cairo, 1951 (tesis doctoral).

 MURILLO DÍAZ, CAMPOS CARRASCO, J. M.,

 "Excavación de una casa mudéjar en el casco
- urbano de Sevilla", Actas del i Congreso de Arqueología Medieval Española (Huescu, 1985, 1986, 703-716. NOTO, VITTORIO, "Elementos para un estudio de
- los sistemas proporcionales y petrológicos en la arquitectura islámica". Cuadernos de la Alhambra, 29-30, 1993-194, 151-183. NUERE, E., "Sobre el pavimento del Patio de los
- Leones", Cuadernos de la Alhambra, 22, 1986-87, 87-93.
- La carpintería de ormar españala, Madrid,
 1989.
- ORIHUELA, UZAL, A., "Casa morisca del exmonasterio de Santa Paula, Granada", Cuadernos de la Alhambra, 29-30, 1993-1994, 197-222.
- La cusa nazari de Zafra, Granada, 1997.
 OLIVER HURTADO, J. Y M., Granada y sus monumentos árabes, Málaga, 1875.
- Plan especial de Protección y reforma interior de la Alliambra y Alljares, Granada, 1986.
- PAVÓN MALDONADO, B., "Alero mudéjar toledano del Museo Arqueológico de la Alhamhra", Al-Andelus, XXXIV, 1969.
 - "Un probleme arqueológico en la Alhambra: en torno a la Torres de los Picos y a la puerta desapa-

- recida de un grabado de Laborde". Cuademos de la Alhambra. 5. 1969, 3-16.
- "Las gárgolas de la Alhambra", Al-Andalus, XXXIV, 1969, 189-199.
- "Escudos y reyes en el Cuarto de los f.eones de la Alhambra", Al-Andalus, XXXV, 1970, 179-197.
- "Notas sobre el escudo de la Orden de la Banda en los palacios de Don Pedro y de Muhammad V", Al-Andalus, XXXVII, 1971.
- Entudior sobre lo Alleunbra, I-II, Granada, 1975, 1977 (estudios mongrafficos, 1: 1, a alexan-bus. El psidero de Abencerajals, los acciesas a la Casa Real Vicja, el Palacio de Comares, BP Parta); Bleel Generalida, Forer de la Caultiva, El Castro de Locoses, poertas y torres de la Allaumbra (siglo XIV), las columenas en la arquitectum nazard, deconación mural pintada, conclusión: la quiba del lajam Occidental asóndicos.
- "De nuevo sobre Ronda musulmana", Awraq,
- "Miscelánea de arte y anqueología hispanomusulmana", Al-Quatam, 1, 1980, 385-416 (incluye yesería levantina de Petrel).
- "En tomo a la Qubba Real en la arquitectura hispano-musulmana", Actas de las Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1978), Madrid, 1981.
- "La terro de Abu-l-Hayyay de la Alhambra e del Peinader de la Reina", Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1980), Madrid, 1985, 429-441.
- "Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana", A-Qantara, 1985.
- "Una portada nazari con decoración geométrica y enigráfica", Homenaje al Prof. Dario cabonelas Rodríguez, II, 1987, 281-292.
- "Arte y arqueología. Tres notas hibliográficas".
 Al-Qantara, XI, 1990, 247-465.
- "Sobre el no aislamiento de la Alhambra. Un prólogo para siete notas de arquitectura", Cuademos de la Alhambra, 29-30, 1993.1994, 99-149.
- "Arte, arquitectura y arqueología hispanomusulmana (II)", Al-Qantara, XV, 1994 (sobre in Almanora: La Alhambra e Iba al-fatib. Las nuevas y contestadas interpretaciones de Don Emilio García Gómez, 303-317).
- "Metrología y proporciones en el patio de los Leones de la Alhambra, Nueva interpretación", Cuadernos de la Alhambra, 36, 2000, 9-40.
- PRANGEY, GIRAULT DE, en Recuerdos de Grunudo y de la Alhambra, Barcelona, 1985.
- PRIETO MÓRENO, F., Los jardines de Granada, Madrid, 1983.
- RAWDA. "Rawda de la Alliambra. Escavación y estudio monográfico" a cargo de Salinción Escobar, Cullell, Miro, Alvaeze García, Martín Peinado, Terre López, Sebestián Pardo, Cazalle Vázquez, Giuseppe Caltrone, M. A., de Paelis, Rodríguez Navarro, Alemáñ, C. Botella, A. Syivia Cazaderios de la Albambra, 36, 2000, 71-193).

- REVAULT, J., GOLVIN, L., AMAHAN, A., Palais et demeures de Fés. 1- Époques merinide et sandienne t XIV- XVII siècles). Paris, 1985.
- RUBIERA MATA, M. J., Ibn al-Yayyah, el otro paeta de la Alhambra, Granada, 1982.
- SCHEINDLIN, R., "El puema de lbn Gubirol y la fuente del Patio de los Leones", Cuadernos de la Alhambra, 29-30, 1993-1994, 185-189.
- SCHNEIDER, G., "Zuzwei geometrischen. Kuppefornamenten der Albambra in Granada", Sauderdruck aus Madrider Mitteilungen. 40, 1999, 337-354.
- SECO DE LUCENA, L., "La torre de las Infantas de la Alhambra, Sobre la fecha de su construcción y algunas de sus inscripciones", Miscelánea de Estudios Árabas y Hebraicos, VII. 1958, [45-148.
- TORRE Y DEL CERRO, A. DE., "Moros zarugozanos en las ubras de lu-Aljulorfa y de la Alfambra", Anuario del C. F. de Archiveros, Biblirecarios y Armuedionos, 1935, 149-255.
- TORRES BALBÁS, L., "Pascos por la Alhambra: la Rawda", Arch, Esp. de Arte y Arqueología, VI, 1926.
 - "Granuda, la cludad que desaparece",
 - Arquitectura, 1923,

 "El patío de Leones", Arquitectura, XI, 1929, 3-
- "Pascos por la Alhambra, La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa", Arch. Esp. de Arte y Arqueología, 21, 1931.
- "Pasadizo entre la Sala de la harca y el Salón de Comares, en la Alhambra de Granada", Al-Andalus, II, 1934, 377-380.
- Andolus, II, 1934, 377-38D.
 "El patío de los Leones de la Alhambra de Granada, su disposición y últimas obras realizadas". Al-Andolus, III, 1935, 393-396.
- das", Al-Andalus, III, 1935, 393-396.

 "Con motivo de unos planos del Generalife de
- Oranada", Al-Andalus. IV, 1936, 436-445.
 "Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana", Al-Andalus, VII, 1942, 395-417.
- "Dar al-Arusa y las ruinas de palacios y alhercus granadinos situados por encima del Generalifo", Al-Andalus, XIII. 1948, 185-203.
- Arte almohade. Arte nazari, arte mudéjar, Ars Hispaniae, IV, Madrid, 1949.
- Hispanine, IV, Madrid, 1949.
 "Salus con linterna central en la arquitectura granadina", Al-Andalus, XXIV, 1959.
- Diaries de titus en la Albumbru: en Cuademas de la Alhumbru. y VILCHEZ, C. de Alhumbru. de Leupoldo Torres Balbás. La bibliografia más completa sobre toda la obra de Torres Balbás en CERVERA, VEICA, L., "Torres Balbás y sopresselón en la historiografia arquitectónica española". Cuedernas de la Alhumbra. 25, 1898, 65-1189.
- VELASCO GÓMEZ, J. M., "Estructura original de elementos lígacos en el pario de los Leones", Cuadernos de la Athambra. 28, 1992.
- VELÁZQUEZ BOSCO, R. "Plan de conservación de la Alhambra aprobada en 1918" (ms. Del Archivo de la Alhambra).

- VILCHEZ VILCHEZ, C., "Restor conservados en el palacio de los Alijaros", Andalucía Islámica, IV-V. 1983-1986, 317-340.
 - "La disposición musulmana del putto de la Reja de la Albambra de Granada", Cuadernas de la Albambra, XVII, 1985-1986, 353-380.
 - La Alhambra de Laopoldo Torres Balhas, Granada, 1988.
 - "El Plan de conservación de la Alhambra de Ricardo Velázquez Bosco", Cuadernas de la Alhambra, 26, 1990, 249-264,
 El Generalijo, Granada, 1991.

CAPÍTULO VI

- ALVARO ZAMORA, M.I., NAVARRO ECHSVE-RRÍA, P., "Las yasarias mudéjares en Acagon", Actas del V. Congreso Internacional de Mudejarsano, Teruel, 1991, 289-138.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R., Monumentos arquitectónicos de España, Tojedo, Matrid, 1905.
- AMADOR DE LOS RÍOS, I., Toledo pintaresca o descripcida de sus más célebras pronunsiyas. Madrid.
- ASSAS, MANUEL DE, "Selón de Mesa", montingentos Arquitectónicos de España, Madeld, 1878.
- "Pustras del Salón de Embajadores del Aksizar de Sevilla", Museo Español de Antigliedades", III. BORRÁS GUALIS, GONZÁLEZ M., Arte mugiciar araganés, 3 vols. Zaragoza, 1985.
- CARRIAZO, JUAN DE, El arte su España, Alceizar de Sevilla, Barcelona.
- CASTRO CARCÍA, LÁZARO DE, "Un alfarje mudéjar en los Balbases (Burgos), Bol. de la Asc. Esp. de Orientalistas, XI, 1975, 227-233.
- COMEZ, R., El Alcázar del Rey Dan Pedra, Sevilla, 1996.
- CRÓNICA, Para crimicas de los Reyes de Castilla, Don Pedro, Enrique II, Don Juan y Don Enrique III, ed. DE MARTÍN, J. L., Barcelona, 1991,
- DIEZ, JORGE, M. E., El arte mudéjar: expresión estétira de una convivencia, Granada, 2001,
- EL CONDE DE CASAL, "Dos palacios hermanos en el mudejurismo toledano", Bal. Soc. Esp. de Excursiones, LII, 1944, 242-245.
- FLORIT, J. M., "Notas artísticas de Alcalá de Henares", Bo. Soc. Esp. de Excursiones, 1946, 164-166.
- FRAGA GONZÁLEZ M. C., Arquitectura mudéfar en la Baja Andalucía. Santa Cruz de Tenerife, 1977.
- GALIAY SARANAÑA, J., Arie mudéjar aragonés, Zaragoza, 1950.
- GARCÍA DE PIÑEL F., "Rincoices indditos de la antigua arquitectura españolo", Arquitectura, III, 1920, 182-185.
- GARCÍA MARCO; F. I., "Un capítulo para la historia social del trabajo del yeso: la fantilla Domalich de Calatayud y su ontorno en et siglo XV", Actas del

- V Conereso Internacional de Mudeiarismo. Teruel, 1991, 345-363.
- GESTOSO Y PÉREZ, J., Guía ortistica de Sevilla, Historio y descripción de sus principales monumentos religiosas y civiles. Sevilla, 1884.
- GÓMEZ-MORENO, M., Arte mudéjar saledano, Madrid, 1916.
 - "La ornamentación mudéjar toledana". Arquitecturo Españoja, I-IV, 1923, 1924, 1926. Catálogo monumental de España. Provincia de Sulamanca, 1-11, 1967, 86-89 (convento de las
- Dueffasi GONZÁLEZ-SIMANCAS, M., Toleda, su ornamentación y el arte monumental, Madrid, 1929.
 - Los sinagogas de Tuledo y el buño litúrgico indio, Madrid, MCMXXIX.
- HERNÁNDEZ DÍAZ. J., SANCHO JORBACHO, A., Collantes de Terán, F., Caldiogo arqueológico y anístico de la provincio de Seville, t. IV (Écila).
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V., "El Real monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid), Bal. de la Soc. Cast. de Excursiones, X-XI. 1912.
 - 1913 "El palacio de los Condes de Maranda en Peñaranda de Duero", Bal, de la Suc. Est. de
 - Excursionismo, 1912. "Las palacios de los Reyes de España en la
- Eded Media", Arte Español, 4. LAVADO, P. J., "Tipología y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos", Al-Andalus, XLIII, 1978, 4126-454.
 - "Materiales, técnica artística y sistemas de trabajo: cl veso". Actas del III Conpreso Internacianal de Mudejarismo, 1986. 435-452.
 - "Los yeserías mudéjares en Castilla la Vieja y León". Actus del V Congreso internacional de
 - Mudelarismo, Terucl, 1991, 399-440 - "El palacio de Astudillo". Actas del H Congreso de Historia de Palencia, 1993.
- LÓPEZ GUZMÁN, R., Arquitectura mudéfas. Madrid, 2000.
- LUENGO, J. M., "Notas sobre lo morisco en la arquitectura civil de la provincia de León". Bol. Soc. Esp. de Excursiones, LII, 1948, 1-18.
- MARTINEZ CAVIRÓ, B., "El arte mudéjar en el convento toledano de Santa Isabel la Real", Al-Andalus, XXXVI, 1971, 177-197.
 - "El arie mudéjar en el convento de Santa Clara la Real de Toledo", Arch. Esp. de Arre, 184. 1973, 369-390.
 - "Carpinteria mudéjur toledana", Cuadernos de la Alhambra, 12, 1976, 225-265, XLIV lámi-
 - "El Itamado palacio del Rey Dun Pedro de Toledo", Actas del I Simposio Internucional de mudelarismo, Madrid-Ternel, 1981, 399-412. - Mudéjar toledano. Palacios y conventos,
- Madrid, 1980. MOGOLLÓN CANO -CORTES, P., El mudijar en Extremadura, 1987.

- MUÑOZ VÁZQUEZ, M., "Documentos ineditos nara la historia del Alcázar de Córdoba de los Reyes Cristianos", Bol. R. A. C. C. B. L. N. A de Córdobo XXVI. 1955
- ORTÍ BELMONTE, V., "La casa de los Caballeros de Santiago en la ciudad de Córdoba", B. R. A. C. B. L. N. A. de Cánloba, III, 1924, 195-209.
- PAVÓN MALDONADO, B., Arte toledano: islámico y mudéjar, Madrid, 1988.
- Arie mudéjar en Castilla la Vieja y León. Madrid, 1975.
- "El palacio ocañense de don Gutierre de Cárdenes", Arch. Español de Arte, XXXVIII. 1965, 301, 320,
 - "Las maderas mudéjares nintadas del monasterio de Santa Clara de Astudillo", Al-Andalus, XL, 1975, 191-197,
 - "La techumbre mudéjor de la iglesia de la Sangre de Onda". Bo. Asoc. Esp. de Orientalistas. XIV, 1978, 155-164.
 - Alcala de Henares medieval. Arte Islámico y mudéjar, Madrid-Alcolá de Hennres, 1982.
 - Guadalajara medieval. Arte v amueologia drahe y mudéjur, Madrid, 1964. – El Sulón de Cancilios del palacio Arzobispal de
- Alcula de Henares, Alcula de Henares, 1997.
- PEREZ HIGUERA, T., Anguitectura mudéjar en Castilla y León, Valladolid, 1993.
- R. G., "El convento de las Duoñas, en Salamanca". Anguitectura, 24, 1920, 127-131.
- RADA Y DELGADO, JUAN DE DIOS, "Arco del untiquo palacio de los reyes y fregmentos de otro que perteneció a los condes de Luna en León que se conservan en el Museo Arqueológico de Madrid", Mus. Esp. De Antigliadades, II,
- RAMIREZ, L. "Casas árabes de Córdoba". Semunerio Pintaresca Español, 1851, REPULLÉS, "El palacio de Torrijos", Madrid, 1894,
- REVILLA VIELVA. R., Catalogo de las antigüedades que se conservan en el patio árabe del Musea Arqueológico Nacional, Madrid, 1932.
- RULLO GRASS, C., RUIZ SOUZA, J. C., "El palacio de Ruy López Dávalos y sus bocetos inéditos en la sinagoga del Tránsito: estudio de sus veserías en el contexto artístico de 1361", Al-Quatara, XXI. 2000, 143-155
- RUIZ SOUZA, J. C., "Sonte Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio. La relación entre Pedro I y Muhammad V", Reales Sitius, 130, 1996, 32-70.
- "La iglosia de Santa Clara do Tordesillas, Nuevas consideraciones para su estudio". Reales Sitios, XXXVI, 140, 2-13.
- SIMÓN Y NIETO, F., "El convento de Santa Clara, de Astudillo". Bal, de la Real Academia de la Historia, XXIX, 1896.
- TERRASSE, H., "Sculptures toledans provenant du Teller del Moro au Musée Marés de Barcelone", Al-Andalus, XXVIII, 1963, 409-431,

sharif malmond

- TORRES BALBÁS, L., "Por tierras castellanas, El palacio de doña María de Padilla, en Astudillo", La Esfera, VII, 1920.
 - "De cómo desaparecen los antiguos palacios de la nobleza castellana", Arquitectura, 48, 1923, 105-109,
 "Patios de crucero", Al-Andalus, XXIII, 1958,
 - "El baño de doña Leonor de Guzmán en el palacio de Tordesillas", Al-Andalus, XXIV, 1959, 409-425.
- Ars Hispaniuc, IV: Arte almohade- arte nazari-Arte mudéjar, Madrid, 1949.
- VELÁZQUEZ BOSCO, R., "El Aleázar y la arquitectura sevillana", Arquitectura, V, 1923, 284-304.
 VALDÉS FERNÁNDEZ, M., Arquitectura trudéiar
- en León y Cavilla, León, 1984.

CAPÍTULO VII

Dada la dispersión de las yeserías esculpidas en todo tipo de edificios remitimos a la bibliografía de los anteriores capítulos. Estudios de carácter más específico:

- ALMAGRO GORBEA, A., "El yeso. Material mudéjur". Actus del 111 Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel, 1986.
- BELDA DOMÍNGUEZ, J., "Museo Arqueológico Provincial de Alicante", Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, VII, 1946,
 - Museas Arqueológicos Provinciales, VII, 1946, 143-153.

 "Ingresos procedentes de Torre- La Cruz-Villajoyosa, Alicante-". Museo Arqueológico
- Provincial de Alicante, III, 1947.

 BURÓ HOHN, J., LÓPEZ BLÁZQUEZ, M.,

 MONJO CARRIO, J., El yeso en España y sus
- oplicaciones en la construcción, Madrid, 1976.

 COSTE. J., Manual del veso y del estucador.
- Barcelona, 1966.
 CRESWELL, K. A. C., The Muslim Architecture of Egypt, I-II. Oxford, 1952.
- Early Muslim Architecture, parte II, 1969.
- HERZFELD, E., Erster vorläufiger Berichtüber die Ausgrabungen von Samarra, Berlin, 1912.
 – Geschichte der Stadt von Samarra, Humburgo-
- Berlín, 1948.
 LAVADO PARADINAS, P. J., "Materiales, técnicas artísticas y sistemas de trebajo: el yeso", Actas del
- III Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel, 1986.

 — "Las yeserías mudéjares en Castilla la Vieja y
- León", V Simposio Internacional de Mudejarismo. Actas, Teruel, 1995, 399-440.
- MENÉNDEZ PIDAL, L., "Yeserías moriscas de la Peregrina de Sahagán", B.R.A.B.A.S.P., 13, 1961. FAVÓN MALDONADO, B., obras citadas; El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica y El arte hispanomusulmán en su decoración floral (tipologías de decorados).

- "Miscelánea de arte y arqueología hispanomusulmana, I", Al-Quatara, I, 1980, 386-417 (yeseria de Petrel).
- SALADIN, H. L'Alhambra de Granude, Paris, 1920.
- YESERÍAS MUDEIARES, en Acias del V Simposio Internacional de Mudejartismo, Tericei, 1991 éstudios de María Jesés Ályaro Zamora, Pilas Navarro Eclaventa, José María Establés, Francisco Javier García Marco, Ana Isabol: Pétriz Aco, Agustía Sanmiguel Mateo, Pedro I. Lavado Parudinas, María Teresa Sánchez Traillitano.
- VAN BERCHEM, M., "Le palais de Sedrata dans le desert Saharien", Studies in Islamic art and architacture in Honeur of Professor K. A.C. Creswell, Cairo, 1965.

The state of the s

CAPÍTULO VIII-

- NRANDA PASTOR, O., "La alcoba oeste de la galefia meridional del patio de Comares: la béveda de mocárabe", Actas XIII Congreso CEHA, vol. I, Granada, 2000, 43-55.
- BOSCH VILÅ, J., "Mocdribes en et arte de la wifte de Almería? Historia del Islam, 8, 1977, 139-180. BRAUDENNBURGO, D., BRÜSEHÖFF, K., Die Seldschuken Bau Kuni des Islamla Precien und Turkementen, Austra, 1980.
- CRESWELL, K. A. C., The Muslim architecture of Egypt, Oxford, 1952, 223, 228, 231-232, 251-253. DIEZ, ERNST, "Muqurnes", Supplément a la E. I.
- ECOCHARD, M., Filiation de Monuments Grecs. bycantins et islamiques. Une question de géométrie, Paris, 1977.
- ETTINGHAUSEN, R., "Painting in the Fatimid Period", Ars Islamica, IX, 1942112-124.
- y Grabar, O., The Arts and Architecture of Islam. 650-1250, 1987.
 GENÉRAL L. DE BEYLIÉ. La Kalaa des Béni
- Hammad. Une capitale berbère de l'Afrique du Nord au XI e siècle. Pacis, 1909, 1-15. GOLVIN, L., Recherches archdolagiques à la Qal'a
- des Banu Hammad, Paris, 1965.

 Essai sur l'architecture religieuse musulmane,
- t. I., Generalités, París, 1970, 123-127.

 "Notes sur quelques fragments de platre trouvés
- Totales sur queiques reguleius de praite douves récontement à la Qui'a des Beni, Hammad', Mélanges d'Histoira et d'Archéologie de l'Occident Musulman, II, Alger, 1957.
- "Le Magreb Central à l'époque des zirides".
 Recherches d' Archeologie et d'Histoire. París, 1957.
- GÓMEZ-MORENO, M., Ars Hispaniae, III, 290-291.

 Arte del Islam, Labor, 1962, 735.

 GRUBE, B. J., "A drawing of wrestlers in the Cairo
- GRUBE, E. J., "A drawing of wrestlers in the Cairo Museum o Islamic Art", Quaderni di studi arabi, III, 1985, 89- 106.
- HAUTECOEUR, L., " De la trampe aux mugamas", Gazette des Beaux Arts, LXXIII, 1931, 27-51.

sharif malmout

- HERZFELIX, H., "Damascut studies in Architecture", I. Ars Islamica, IX, 1942, 1-13.
- HOAG, J. D., Arquitectura ixlámica, Madrid, 1976, 141, 144.
- HOENERBACH, W., "Observaciones al estadio "La cora de Ilbira (Granado y Almería) en los siglos X y XI, según al-'Udri (1003-1085"), C.H.L. 8, 1977, 125-137.
- KESSLER, Ch., The Corred Musonry Domes of Medieval Cairo, Landon, 1976.
- LAYNA SERRANO, E., El palucio del Injuntado de Guadalajara, Madrid, 1941, 17, 37-39, 55.
- MARÇAIS, G., Art musulman d'Algerie : Album de pierre, pidire et bois sculptes, Alger, 1909-1916.

 "Les echanges artistiques entre l'Esyot et les
 - pays musulmans occidentaux", Hespéris, XIX, 1934, 95-106.

 "Sur la Grande Mosquée de Tlemeco", Annales
- de l'Institut d'Etudes Orientales d'Alger, 1949-1050, 266-277.
 MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., "Carpintería mudéjar tole-
- dana". Cuadernos de la Alhambra, 12, 220-261.

 MASLOW, B., "La qubba al-Barudiyyin i
- Marrakus", Al-Andalus, XIII, 1948, 180-185. MEUNIÉ, J., TERRASSE, H., DEVERDUN, G.,
- Recherches archéologiques à Marrakech, Paris, 1952. MOLÉNAT. J. P., "L'arabe à Tolède, du XII au XVI
- siècle", Al-Qantara, XV, 1994, 488.
 PAUTY, E., "Contribution a l'éstude des stalactites",
- Bulletin de l'Institut François d'Archéologie Orientale du Coire, XXIX, 1929, 135.150. PAVÓN MALDONADO, B., El arte hispanomusul
 - mún en su decomeión geométrica, Machid, 1980.

 "El maylis del tulía al-Mu tasim en la alcazeba de Almedia, Muqamasa umagabas=mucareas = almedirabes=mocárabes en el arte hispanomusul-mán", Rev. Del Instituto Egipcio de Estudios Idideicos en Madrid, XXXII, 2000, 221-259.
- POPE, A. U., A Survey of Persian Art. London, 1981, 1001-1002.
- PRIETO VIVES, A., "Apuntes de geometria decorativa. Los mocámbes", Cultura Española, V, Madrid,
 - 1907, 229.

 "La carpintería hispanomusulmana", Arquitectura, 1932, 240-302.
- MONNERET DE VILLARD, H., La pitture musulmane al soffito della Capella Falatina in Palermo,
- Rome, 1950.

 PAUTY, E., "Contribution a l'étude des stalactites",

 Bulletin de l'Institut Prançais d'Archeologie
- Orientale du Caire, XXIX, 1929, 135-150.
 ROSINTAL, M., Pendeniffs, trompes et stalactites dans l'architecture orientale, Paris, 1928.
 - Le Réseau, Paris, 1937.
- L'origine des staluctites de l'Architecture Orientale, Paris, 1938
- SANCHEZ MARTINEZ, M., "La cora de Ilbira (Granada y Almería en los siglos X y XI, según al-"Udri (005-1085)", C. H. I., 76, 43-44.

- SECO DE LUCENA.1., "Los palacios del taifa almeriense al- Mu" asim", Cuadernas de la Alhambra. 3, 15-20.
- TERRASSE, H., La masquée d'al-Qaramayin à Fès. Paris, 1968,
- TORRES BALBAS, L., Artes almortivide y almohade, Madrid. 1955, 27-28.

CAPÍTULO IX

- ALFRED BEL, M., Inscriptios arabes da Fés. 1949. AMADOR DE LOS RÍOS, R., Inscripciones árabes de Sevilla, Madrid, 1875.
- Inscripciones drahes de Córdoba, Madrid, 1879.
- Monsagentos arquiteciónicos de España.
 Toledo, Madrid, 1905.
- ALMAGRO CÁRDENAS, Estudio sobre las inscripciones drabes de Granada, Granada, 1879.
- ALMANSA ACIEN, M., MARTÍNEZ NÚÑEZ, M., A., Museo de Málaga, Inscripciones drabes, Madrid, 1982.
- BARCELÓ, C., "Las inscripciones árabes en las yeserías y álicatados del Cuarto Real de Santo Domingo", en Pavón Maldonado, B., El Cuarto Real de Sonto Domingo de Granada, 134-150.
- La escritura drahe en el país valenciano, Inscripciones monumentales, 1-11, Valencia, 1998.
- BROSSELARD, CH., "Les inscriptions arabes de Tlemçen", Reyne Africaine, V, Alger, 1861
- CABANELAS RODRÍGUEZ, D., "Las inscripciones de la Alhambra según el morisco Alonso del Castillo". Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, XXV, 1976, 7-32.
- CABANELAS RODRÍGUEZ, D., Y FERNÁNDEZ -PUERTAS, A., "Inscripciones potícios del Partal y de la fechada de Comares", Cuadernos de la Allumbra, 10-11, 1974-75, 177-199.
 - "Inscipciones podticas del Generalife".
 Cuadernas de la Alhambra, 14, 1978, 3-86.
 "El poema de la Fuente de los Leones".
- Cuadernos de la Alhambra, 15-17, 1979-1981.

 "Los poemas de las tacas del arco de acceso a la sala de la Barca", Cuadernos de la Alhambra, 19-20, 1983-1984, 61-149.
- FERNÁNDEZ-PUERTAS, A., "Tablas epigrafiadas de época almorávide y almohade", Miscelánea de Estudios Arabes y Hebralcos, XXIII, 1974.
 - "En torno a la cronología de la Torre de Abu-l-Hayyay", Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del Arte. II. Granda, 1976.
- "Dos lápidas almohades. Maqabriya de Játiva y lápida de la cerca de Jerez de la Frontera", Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, XVI, 1977. 223-332.
- "Dos ventanas decoradas en la mezquita de al-Hakim en el Cairo", Al-Andalus, XI.II, 1977, 409-421.

- GARCÍA GÓMEZ, E., Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra, Madrid, 1985.
- GASPAR REMIRO, M., "Las inscripciones de la Alhambra: errata corrigenda", Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada, I. 1911.
- GIRAULT DE PRANGEY, Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Burberie, Paris, 1841.
- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, E., Inscripciones drabes de Granada, Madrid, 1859 (edición facsimil, 2000, con estudio preliminar de M. J. Rubiera Mata).
- LÉVÍ-PROVENÇAL, E., Inscriptions árabes d'Espagne, I-II, París, 1931.
- MARTÍNEZ NÚÑEZ, M. A., "Epigrafía y Propaganda almohades", Al-Qantara, XVIII, 1997, 415-447.
- NELSON, L. G., "Viga mudéjar con inscripción hebraica de Toledo", Bol. R.A. H., LXXXIX, 1926, 318-321.
- NIKL, A. R., "Inscripciones árubes de la Alhanibra y del Generalife", Al-Andalus, IV, 1936-39, 174-194.

- OCAÑA JIMÉNEZ, M., "Una maqabriya almohade malagueña del año1221 J. C., Al-Andalus, 11, 224-230.
- El cúfico hispano y su evolución, Madrid, 1970.
 ROSSELLÓ BORDOY, G., Corpus bulear de epigrafía árabe, Palma de Mallorca, 1969.
- ROY, B., POINSSOT, P., Inscriptions arabes de Kairouan, Paris, 1958.
- RUBIERA MATA, M. J., "Los poemas epigráficos de Ibn al-Yayyab en la Alhambra", Al-Andalus, XXXV. 1970, 453-473.
 - "De nuevo sobre los poemas epigráficos de la Alhambra", Al-Andalus, XLI, 1976, 207-211,
 - "Inscripciones árubes de Játiva. Una hipótesis y una propuesia sobre la denominación de un estilo", Homenaje al Profesor Cabanelas Roch (griez, Granada, 1982, 193-204.
 - En general, para las fuentes ágabes sobre los palacios hispano-musulmanes, La arquitectura en la literatura árabe. 1981.
- Slimane Mostafa Zbiss, Corpus des inscriptions arabes de Tunisie. Tunis, 1955.

sharif malmund

المؤلف في سطور:

باسيليون بابون مائدونادو

هو أستاذ جامعي - غير متفرغ - ومن أبرز الباحثين في المجلس الأعلى للأبحاث العلمية بإسبانيا - فرع الدراسات الإنسانية - يمثل الجيل اللاحق مباشرة على جيل جومت مورينو وتورس بالباس وغيرهم من هؤلاء العمالقة . عنى كثيراً بالتأصيل لهذه الدراسات الانداسية من منظور معين هو إبراز أهمية الموروث المعلى تحت مظلة الحضارة العربية الإسلامية في الأنداس وشمال إفريقيا

له العديد من المؤلفات التي تمت ترجمتها من الإنجليزية أغلبها إلى العربية ونشرت عن طريق المجلس الأعلى للثقافة والمركز القومي للترجمة ، وقريبا سوف نرى له في مصد عملاً ثنائي اللغة حول مصلى باليرمو . sinel/ makement

المترجم في سطور: على إبراهيم المتوفي

أستاذ جامعى وياحث ، له عدد من الأبحاث النقدية في مجال الأدب الإسباني، والترجمة منشورة بالعربية والإسبانية ، أسهم في أكثر من مؤتمر الترجمة ، ترجم ما يربى على خمسة وعشرين عنوانا عن الإسبانية تتعلق بحقول النقد الأدبى والإبداع الشعرى والقصيصى والفكرى إضافة إلى حقل الدراسات التاريخية والآثارية الإسلامية والفرعونية .

Short/ makimun!

المراجع في سطور:

محمد حمزة الحداد

أستاذ الحضارة والآثار الإسلامية (تخصص عام) والعمارة والفن الإسلامي (تخصص دقيق) ، وكيل كلية الآثار لشنق التعليم والطلاب بجامعة للقاهرة .

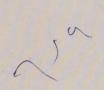
له العديد من الأبحاث والمؤلفات التي يبلغ عددها ست وسبعون بحثا باللغتين العربية والإنجليزية .

راجع الكثير من الأعمال المترجمة وخاصة عن الإنجليزية والإسبانية ، شارك في العديد من المؤتمرات العلمية ، حصل على عدد من الجوائز على المستوى القومى والأقليمى ، شارك في عدد من البعثات الأثارية ، عضو في العديد من مجالس تحرير المجلات والدوريات العلمية .

sparif mahmand

التصحيح اللغوى: إبراهيم الكبير الإشراف الفنى: حسن كامل







يأتى كتاب عمارة القصور فى الأندلس ضمن سلسلة أعمال المؤلف الموسوعية المتعلقة بالعمارة فى الأندلس أو ما يطلقون عليه اليوم "العمارة الإسبانية الإسلامية"؛ هذا المصطلح الجديد يستهدف البحث عن الإسهام المحلى فى مكونات الحضارة العربية فى الأندلس، ويستهدف أيضًا البحث عن المكون الحضارى العربى الإسلامي فى الممالك الكائنة فى شمال شبه الجزيرة الإيبيرية والبرتغال التى كانت تناوئ الإمارة والمخلافة فى الأندلس، ومع هذا كانت تنهل من حضارتها وثقافتها.

وهو محاولة جادة للحديث عن هذا الصنف من المساكن القصور والمنازل الكبرى التى زالت من الوجود أو تلك التى ما زالت قائمة، وهو يعتمد البحث في المصادر العربية في هذا الشأن، لكنه لا يقف عند هذا الحد بل يتخطاه إلى البحث على أرض الواقع لبحث ما بقى وما اندثر وما هو حقيقي في الحوليات العربية وما هو مبالغة، وجاء كل ذلك في أسلوب هو الجدير بمثل هذا الصنف من الدراسات.

بقى أنْ نشير إلى أن هذا الكتاب يعتبر مصدرًا ثريًّا يحصل منه الباحد العربى على العديد من المراجع، فمؤلفه قد أعطى لكل ذى حق حقه م مؤلفى الجيل السابق عليه، وجيله، وجيل الأثاريين والباحثين الشبان.

